الطاقة الشعرية في القصيدة العربية المعاصرة

د / صلاح الدين حسنين(*)

١- مـدخل:

تفيد هذه الدراسة من معطيات علم اللسانيات، وتهدف إلى اكتشاف الطاقة الشعرية في نص معين هو «علميني كيف أشتاق» للدكتور صابر عبد الدايم.،

* التحليل اللساني تحليل علمي دقيق ينظر إلى النص على انه بنية تتكون من عدد من المستويات: الإيقاع والمعجم والتركيب. ويسعى إلى تحليل العلاقات التي تربط بين عناصر كل مستوى على حدة، من ناحية، والعلاقات التي تربط بين المستوى والمستوى الآخر من ناحية أخرى.

يعتمد التحليل اللساني على التمييز بين الطاقة الشعرية والإنجاز الشعري، اقصد بالطاقة الشعرية الكفاءة، التي يتمتع بها الشاعر، واقصد بالإنجاز ماحققه الشاعر من هذه الكفاءة في عمله الشعري، وبتعبير آخر تتمثل الكفاءة في التركيب النموذجي والعلاقات الكامنة بين أجزاء هذا التركيب واقصد بالإنجاز تتبع التغيرات التي ادخلها الشاعر على التركيب والعلاقات النموذجية، بحيث يمكن القول إن هذه التغيرات هي التي تسم الشاعر المعين بطابع معين، يقول «محمد مفتاح» إن العمل الشعري يعتمد على محورين: التشاكل والتباين. (تحليل الخطاب الشعري/ ١٥ – ٣٠) إنه يعني بذلك أن العمل الشعري يجمع بين عنصرين الكفاءة وتتمثل في التركيب القائم على التشاكل، والإنجاز ويتمثل في التغييرات التي يدخلها الشاعر على التركيب النموذجي القائم على التشاكل»

٢- **الإيقاع:**

تهدف دراسة الإيقاع إلى إبراز المقاطع الموسيقية في النص، مع التركيز على مواضع تكرار هذه المقاطع، ومواضع اختلافها في النغم علواً وانخفاضاً، لذا يميز الدارسون بين النموذج العروضي للبيت هو المعنى، الذي يهدف الشاعر إلى إبرازه، وهنا يبرز التعارض بين الوزن والتركيب النحوي، وهذا هو الفرق بين الشعر والنثر، ذلك أن الشاعر يسعى إلى التعبير عن معان مختلفة من خلال بنية إيقاعية متكررة في البيت، وكلما وُفق الشاعر في التعبير عن هذه المعاني في نطاق بنية إيقاعية واحدة، كلما كان ذلك أقرب إلى الكمال، والحق

(*) استاذ العلوم اللغوية بجامعة أم القرى

أن المعنى يُعاد تشكيله من جديد في الشعر، هذا يعني أن للإيقاع يداً في تشكيل المعنى، يقول فاليري: القصيدة هي ذلك التردد الممتد بين الإيقاع والمعنى[1].

تتناول البنية الإيقاعية دراسة جرس الحروف والقافية والوزن.

أولاً: البنية الإيقاعية المكرورة:

٢: ١ أجراس الحروف:

٢: ١: أ تكرار الحروف: الحروف الأساسية في القصيدة، وهي أكثر الحروف تكراراً هي الهمزة والنون والراء واللام.

٢: ١: أ: ١: معدل تكرار الهمزة ثمان وثلاثون مرة، ومعدل تكرار النون والراء ثلاث وثلاثون مرة، ومعدل تكرار اللام إحدى وثلاثون مرة. إذا أضفنا إلى ذلك حرفي الرويّ فسنجد أنه الكاف في القسم الأول من القصيدة، والقاف في القسم الثاني منها.

٢: ١: أ: ٢ توزيع الهيمنة: نجد أنّ النون تبرز أساساً في صدر الشطر الأول، فمعدل تكرارها في هذا الموقع سبع عشرة مرة، يليها الراء في منتصف الشطر الأول، فمعدل تكرارها اثنتا عشرة مرة. تتصدر الهمزة صدر الشطر الثاني، فمعدل تكرارها اثنتا عشرة مرة، ويليها اللام، فهي تبرز في منتصف الشطر الثاني بمعدل أربع عشرة مرة، ثم يأتي بعد ذلك حرف الروي الكاف ويتكرر بمعدل عشر مرات في القسم الأول من القصيدة، والكاف وهو يتكرر بمعدل أربع عشرة مرة.

توصف النون والراء - وهما الصوتان الشائعان في الشطر الأول - بأنهما من الأصوات المتوسطة. فالنون صوت لثوي أنفي متوسط، والراء صوت لثوي ترددي فموي متوسط. هذا يعني أنهما يشتركان في المخرج وهو اللثة وفي سمة التوسط، ويختلفان في أن النون أنفية والراء ترددية.

ماذا يعني هذا الخلاف؟ يعني أن الصوت الذي يهيمن على بداية البيت صوت مغنون، أي صوت يصاحبه غُنّة، والغنة صوت محبوب للأذن، وهو أكثر الأصوات - أو الأصوات الرنينية كما يصفها جليسون(Descriptive Linguistics) - إسماعاً يليه صوت واضح في السمع كذلك لأنه صوت متوسط، ولكنه ليس مغنوناً ولكنه ترددي، هذا يعني أنه أقل إسماعاً من النون.

أخلص من هذا إلى أن الذي يهيمن على الشطر الأول من البيت صوتان واضحان في السمع ولكن بينهما خلاف، هذا يكمن في نغمة كل منهما، فنغمة النون عالية ونغمة الراء أقل علّواً من النون، وهذا كله يعني أن البيت يبدأ بصوت عالٍ في النغمة، يليه صوت أقل علواً في النغمة.

* توصف الهمزة التي تتصدر بداية الشطر الثاني من الأبيات بأنها صوت حنجري شديد مهموس، ويوصف صوت اللام الذي يليها بأنه صوت متوسط - رنيني - لثوي التوائي فموي.

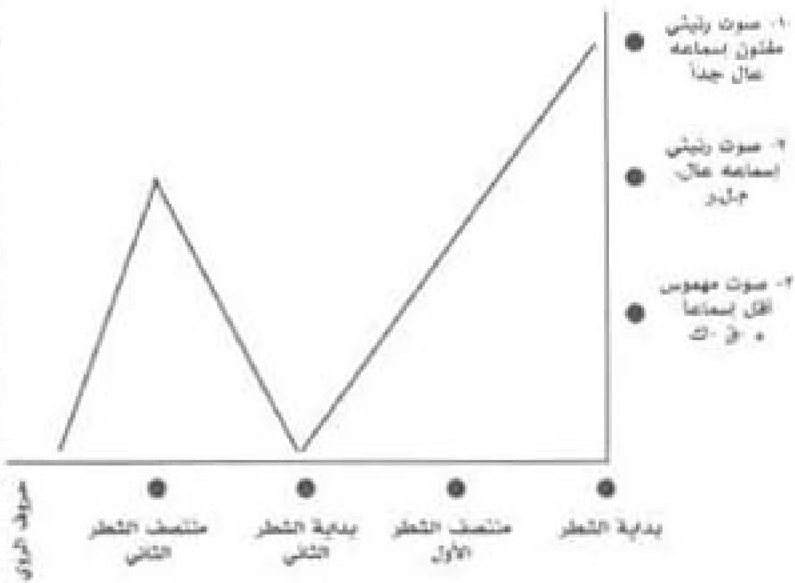
هذا يعني أن الشطر الثاني من البيت يهيمن عليه صوت إسْماعه منخفض جدا لأنه صوت شديد مهموس وهو يوصف بأنه أقل أنواع الأصوات إسماعا ويليه صوت رنيني متوسط إسماعه عالٍ، فكأن الشاعر يتعمد استخدام صوت منخفض في الشطر الثاني ثم يليه

صوت عال. وتوصف كل من الكاف والقاف بأنهما من الأصوات الشديدة المهموسة، غير أن الكاف صوت رقيق والقاف صوت مفخم وكل منهما إسماعه منخفض جداً.

نستنتج مما سبق أن توزيع الهيمنة سيكون كالآتي:

صوت مغنون عال يليه صوت ترددي أقل منه إسماعاً، وفي الشطر الثاني نجد أن الشاعر يواصل استخدام الأصوات الأقل إسماعاً ثم يعود في منتصف الشطر الثاني إلى استخدام صوت أكثر إسماعاً وعندما يصل إلى نهاية الشطر يستخدم صوتاً أقل إسماعاً.

والرسم الآتي يوضح اختلاف نغمة الأصوات



المهيمنة علي البيت في القصيدة.

ملحوظات:

١- نلاحظ أن الصوت المهيمن على بداية الشطر الأول إسماعه عال والصوت المهيمن على منتصف الشطر الأول أقل اسماعاً من الأول، ثم يستمر الشاعر في استخدام صوت أقل إسماعاً في بداية الشطر الثاني ثم يعود في منتصف الشطر إلى استخدام صوت عال وينهي البيت بصوت أقل إسماعاً.

٢- هذا يعني أن معدل تكرار الأصوات المهيمنة في القصيدة ليس تكراراً عفوياً. ولكنه يشير إلى درجات السلم الموسيقي، فهو يبدأ بصوت عال ثم يتدرج في الانخفاض إلى أن يصل إلى أقل درجة من الإسماع ثم يعود إلي الارتفاع مرة ثانية، لكن هذا الارتفاع أقل من الارتفاع الذي بدأ به الشطر الأول من البيت، ثم يتجه مرة ثانية إلى الانخفاض مع حرفي الروي وهما الكاف والقاف، ويبدو أن هذا استعداد للانتقال إلى بداية البيت الثاني:

١:٢-ب: تكرار الحروف بين كلمتين في داخل البيت مع اختلاف المعنى «الجناس».

الجناس في القصيدة هو الجناس الناقص. والجناس بشكل عام علاقة داخلية بين الكلمتين المتجانستين، هي علاقة اللزوم في التداعي، فلايكاد يوجد مدلول

الكلمة إلاّ ويوجد مدلول مجانسها ، في النفس، هذا يعني أنه يجتمع في ذهن المتلقي الكلمتان المتجانستان، ولكنهما يعكسان دلالتين مختلفتين، يوحيان بأشياء مختلفة في الحياة، يقول «أحمد بورقور» نقلاً عن خليل بن أيبك الصفدي إن الجناس بشكل عام مُطْمِع، لان المتلقي يتوقع لفظاً ثانياً يخالف الاول ليدل على مدلول مخالف للأول، ولكنه يفاجأ بتجانس الكلمة الثانية – مع أن التجانس جزئي – مع المحافظة على اختلاف المعنى «أحمد بورقور» تابط شرًا/ ٢٩ – ٣٠».

ومواقع الجناس في القصيدة هو ما تحته خط في الابيات الآتية:

أنت بســتـان حنان عــاطر
وأنا بـاقـــة حُـبٍّ في يـديك

والصباحات مشرقات حنيناً
والامــاني ممطراتٌ... وفــاقــا

شمسه في الغيوم حلم أسير
مــا رأت بَعْدُ.. للمنى إشراقــاً

إن قلبي – قد صحا مستقبلا
صبح أيامك... والسعد لديك

غــرِّدي وانطلقي ســابحـة
واحـمـليني بين عينيك إليك

نجمة الحُبّ في فضائك تشدو
بأغــان تفـيض منك إليك

السحاباتُ فوق عينيك تجري
وهو في الأسر لايُطيق انطلاقاً

ملحوظات:

١ – يقع الجناس الناقص في سبعة ابيات من أبيات القصيدة.

٢ – يلاحظ أن الجناس يقع في الشطر الاول في الابيات الثلاثة الاولى ويقع في الشطر الثاني في الابيات الاربعة التالية.

٣ – يلاحظ أن الجناس في الشطر الاول يتمثل في تكرار النون والميم في ١ و٣ وفي تكرار التاء في (٢). أما في الشطر الثاني فيتمثل في تكرار الكاف والقاف. وهذا يثبت ما سبق أن استنتجته من استخدام أصوات عالية الإسماع في الشطر الاول وأصوات منخفضة الإسماع في الشطر الثاني:

٢،٢ القافية:

القافية عند الخليل هي من آخر حرف إلى أول ساكن يليه مع المتحرك الذي قبله الساكن.

ومثالها قول لبيد:

عفت الديار محلها، فمقامها
بمنى تأبد غولها فرجامها

فالقافية من جيم رجامها إلى آخر البيت، وحجة الخليل أنّ الرسم الذي ذكره، جامع جميع الحروف والحركات: المسميات اللازمة في القافية، التي لايجوز اختلافها ولا اختلال شيء منها، ولو اختل شيء منها لاختلت القافية، كذلك تقول العرب، ولو اختل شيء مما قبل هذه الحروف والحركات لمتتغير القافية باختلاله، ووافقه على ذلك ابو عمرو الجرمي، ومن رأى رأيهما، فإن في القافية على رأي الخليل ألف التأسيس، مثل ألف عائد أو ألف الردف مثل ألف كتاب.

ويعرض في الردف الواو، مثل مسعود، والياء مثل سعيد، فمتى اختل شيء من ذلك قالت العرب: اختلت القافية، فلايجوز حذف أو

حركة، ولايجوز أن يأتي بيت مؤسس وبيت غير مؤسس، ولابيت مردف وبيت غير مردف في قصيدة واحدة البتة، ومتى وقع ذلك كان سنداً قبيحاً. (كتاب القوافي لابي الحسن الإربلي تح. عبد المحسن القطحاني / ٧٨ – ٧٩).

يستنتج مماسبق أنّ القافية تعني مجموع الأصوات التي تتماثل في آخر كل بيت من أبيات القصيدة، هذه الأصوات تشمل الصوامت والحركات، ويمكن تقسيم هذه الأصوات المتجانسة إلى قسمين: قسم يقع في آخر البيت وسنطلق عليه القافية الداخلية، وفي كل قسم من قسمي القافية نجد أن الصوت قد يكون صامتاً وقد يكون حركة، وفيمايلي إيضاح ذلك:

٢:٢:١ القافية الخارجية أقصد بالقافية الخارجية العناصر الصوتية التي تقع آخر كل بيت، وتتكرر في كل أبيات القصيدة، هذه العناصر قد تكون صوامت أو حركات.

٢:٢:١:أ الصوامت: يطلق على الصامت الذي يقع آخر البيت، ويتكرر في كل أبيات القصيدة الروي (حرف الروي). والقصيدة التي معنا تنقسم إلى قسمين: الروي في القسم الاول هو الكاف، والروي في القسم الثاني القاف.

٢:٢:١:ب الحركات: قد يكون حرف الروي متبوعاً بحركة، وتسمى القافية عندئذ بالقافية المطلقة، وقد يكون غير متبوع بحركة، فتسمى القافية بالقافية المقيدة.

في القصيدة التي معنا نجد أن حرف الروي متبوع بالفتحة الطويلة في القسم الثاني. هذا يعني أن القافية في القصيدة مطلقة.

٢:٢:٢ القافية الداخلية: أقصد بها العناصر الصوتية التي تقع قبل حرف الروي. ويلاحظ أنه في القافية المطلقة قد يقع صامت غير متبوع بحركة قبل حرف الروي مباشرة، أما في القافية المقيدة فيقع صامت مصحوب بحركة قبل حرف الروي. ولما كانت القصيدة التي معنا مطلقة القافية فإنه يجوز أن يكون الصامت الذي قبلها غير متبوع بحركة.

٢:٢:٢:أ الصامت الذي يقع قبل حرف الروي: نجد في القسم الاول من القصيدة أن الياء الساكنة وقعت قبل حرف الروي والتزم بها الشاعر في هذا القسم وعدد أبياته عشرة أبيات.

٢:٢:٢:ب الحركة: قد تكون الحركة التي تسبق حرف الروي قصيرة أو طويلة، ويسمى هنا عند أهل العروض بالردف.

في القسم الثاني من القصيدة التي معنا الحركة التي قبل حرف الروي تسمى بالردى حركة الفتحة الطويلة وهي التي تسمى بالردف، لذا يسمي أهل العروض القافية في هذه الحالة بالقافية المردوفة. وقد التزم الشاعر بحركة الفتحة الطويلة في هذا القسم وعدد أبياته خمسة عشر بيتاً. يقول د. أنيس إن التزام الشاعر بحركة بعينها قبل حرف الروي فإن هذا يكسب القافية نغماً وموسيقى... وهنا أستطيع أن أقول إن موسيقى القافية عند الشاعر أقرب إلى الكمال.

٢:٣ التصريع

يقصد به أن تكون قافية الشطر الاول مماثلة لقافية الشطر الثاني من البيت. ويلاحظ التصريع في القصيدة التي معنا في أبيات من

١ علمّيني... كيف أشتاق إليك
إنّ عمري ساكن في مقلتيك
أيّ سحر أراه في ناظريك
أيّ حلم يموج في ساعديك
أي عطر يضيء في وجنتيك
أيّ ورد يضوع في شفتيك
أي شوق يرفُّ في عينيك
أنت عطر الحياة في كل أيك
٢- وأنا كوكب يضيء اشتياقاً
واشتهاءً... ولهفةً... وعناقاً
ودّ لو يحضن السحابات عشقاً
ويذيب الثلوجَ... والأطواقا
فاسكبي الشوق في الشرايين برْقًا
من سنا الوجد مائجاً دفاقا

أبيات القسمين الأول والثاني. وفيمايلي هذه الأبيات:

٢-٤ الوزن: تخضع القصيدة لوزنين هما الرمل والخفيف.

٢-٤-١ الرمل: يعتمد هذا الوزن على تفعيلة واحدة هي فاعلاتن، وتتكرر هذه التفعيلة، في الشطر الواحد ثلاث مرات، وللتفعيلة فترة زمنية، وتكرر التفعيلة يعني تكرار الفترة الزمنية المحددة، هذا يعني تساوي الإيقاعات المكرورة ثلاث مرات في الشطر الواحد. الرسم الآتي يوضح ذلك.

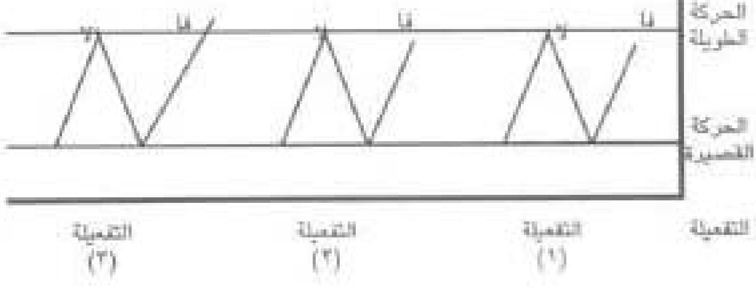
ملحوظات:

١- تبدأ التفعيلة بصوت مصحوب بحركة طويلة، ونغمة الحركة الطويلة تقدر بضعف نغمة الحركة القصيرة، ثم تهبط هذه النغمة العالية إلى مايوازي نصف هذا العلو. هذه هي نصف التفعيلة، والنصف الثاني يشبه النصف الأول، أي أنه يبدأ هو الآخر بصوت الحركة الطويلة ونغمته أطول بمقدار الضعف من نغمة الحركة القصيرة ثم تهبط النغمة إلى مايوازي النصف مع الحركة القصيرة.

٢- هذا المعدل الإيقاعي أي الارتفاع والانخفاض يتكرر في الشطر الواحد ثلاث مرات.

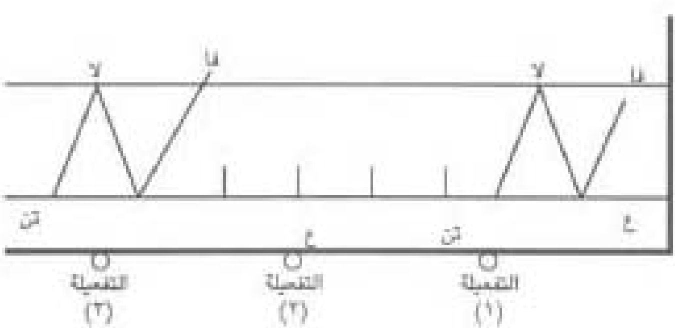
هذا يعني أن الوحدات الإيقاعية للشطر متساوية.

* ماسبق كان حديثاً عن نغمة الوزن، أما من حيث تكوين الوزن فيقول أهل العروض إن التفعيلة في هذا الوزن تتكون من سببين بينهما وتد مجموع. ويرى الأصواتيون أن هذا الوزن يتكون من أربعة مقاطع- الأول متوسط مفتوح والثاني قصير والثالث متوسط مفتوح والرابع متوسط مغلق. هذا يعني أنه يتكون من ثلاثة مقاطع متوسطة، اثنان منها متوسطان مفتوحان والأخير متوسط مغلق. هذا يعني أنه يتكون من ثلاثة



مقاطع متوسطة، اثناه منها متوسطان مفتوحان والآخير متوسط مغلق، وهناك مقاطع متوسطة، اثنان منها متوسطان مفتوحان والآخير متوسط مغلق، وهناك مقطع آخر قصير.

٢:٤:٢ الخفيف: يعتمد هذا الوزن على تفعيلتين، الأولى فاعلاتن وتتكرر مرتين وبينهما التفعيلة الثانية وهي مستفعلن. هذا يعني أن الشطر الواحد من البيت يتكون من فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن. تختلف نغمة هذا الوزن عن الوزن الأول، ففي فاعلاتن، ترتفع النغمة مع / فا / ثم تنخفض مع / ع/ ثم تعود إلى الارتفاع مع / لا / وتنخفض مرة ثانية مع / تن/. هذا يعني أن هذه التفعيلة تتكون من وحدتين إيقاعيتين متساويتين، كل واحدة تحتوي على صوت عال النغمة فصوت منخفض النغمة. أما مستفعلن فيتكون هو الآخر من أربعة مقاطع نغماتها جميعا منخفضة هو مس، تف، ع، لن، وكل هذه النغمات مستاوية في الانخفاض. الرسم الآتي يوضح نغمات هذا الوزن.



ملحوظات:

١- النغمات من حيث العلو والانخفاض: نغمة التفعيلة الأولى تتراوح بين الارتفاع والانخفاض، أما نغمة التفعيلة الثانية تتراوح بين الارتفاع والانخفاض، والنغمات هنا غير متساوية كما لاحظنا في رقم (١)، ذلك أنه يفصل بين التفعيلة الأولى والثالثة تفعيلة منخفضة.

٢- النغمات من حيث التكوين: نلاحظ أن التفعيلة الأولى تتكون من ثلاثة مقاطع متوسطة ومقطع قصير وتتكون التفعيلة الثانية هي الأخرى من ثلاثة مقاطع متوسطة ومقطع قصير، والذي يختلف بينهما هو نوع المقطع المتوسط وتوزيع هذه المقاطع. ففي فاعلاتن: مقطعان متوسطان مفتوحان هما الأول والثالث، ومقطع متوسط مغلق هو الرابع والمقطع القصير يحتل الموقع الثاني أما مُسْتَفْعِلن، فإنه يتكون من ثلاثة مقاطع مغلقة متوسطة تحتل المواقع الأول والثاني والرابع، والمقطع القصير يحتل الموقع الثالث. والشكل الآتي يوضح ذلك:

ثانياً: البنية الإيقاعية المتنوعة:

لايتحقق جمال الإيقاع الشعري من التكرار فقط، ولكن العذوبة الموسيقية تتحقق بموازاة التكرار بالتنوع، فكما يوازي الشعر بين الإيقاع والدلالات المختلفة يوازي كذلك بين حركات الوزن المتكررة وصوامته المتكررة، ولكي نضع أيدينا على التوازي في الإيقاع الصوتي سندرس الأصوات المفردة والأصوات المركبة.

١:٢ الأصوات المفردة: الصوت المفرد قد يكون صامتاً وقد يكون حركة، والحركة قد تكون قصيرة وقد تكون طويلة، عدد الأصوات في القصيدة ١٠٨٣ صوتاً وتتوزع كالآتي:
عدد الصوامت ٦٢٧ صامتاً وعدد الحركات ٣١٥ حركة وعدد الحركات الطويلة ١٤١ حركة.

١:١:٢ التنوع في الأصوات الصامتة:
الجدول الآتي يوضّح سمات الصوامت ومعدل تكرار كل صوت كما جاء في القصيدة والنسبة المئوية لذلك.

المقطع	الوزن								ملحوظات
	فاعلاتن				مستفعلن				
	(١)	(٢)	(٣)	(٤)	(١)	(٢)	(٣)	(٤)	
متوسط مفتوح	+		+						يتكون فاعلاتن من مقطعين متوسطين مفتوحين ومقطع متوسط مغلق، ويتكون مستفعلن من ثلاثة مقاطع متوسطة مغلقة ومقطع قصير يحتل الموقع الثالث
متوسط مغلق				+	+	+	+	+	
قصير		+					+		

تكرار الصوامت والنسبة المئوية للتكرار	العائـــق			درجة الرنين		مكان النطق		مجموع الصوامت
	+ عائق شديد	– عائق رخو	± عائق متوسط	+ رنين مهموس	+ رنين مجهور	+ مرقق	+ مفخم	
تكرار الصوامت	٢٢٠	٢٦١	١٤٦	٢٥١	٣٧٦	٥٥٩	٦٨	٦٢٧
النسبة المئوية	٣٥٪	٤١٪	٢٤٪	٤٠٪	٦٠٪	٩٠٪	١٠٪	

ملحوظات:

١- بلغت نسبة الأصوات الرخوة ٤١٪، وهي أعلى من نسبة تكرار الصوامت الشديدة التي بلغت ٣٥٪ وهذا يعني أن الموضوع الذي تحدث الشاعر عنه، وهو الشوق تطلب منه استخدام نسبة عالية من الصوامت الرخوة، ومن المعروف أن هذه الأصوات متمادة في النطق وليست مؤقتة كالأصوات الشديدة، ويبدو أن هذا التمدد في الزمن يرجع إلى استغراق خروج الهواء من الفم عند النطق بها، وهذا في الحقيقة يتلاءم مع موضوع القصيدة، وهو موضوع يتعلق بالشعور، ويحتاج لفترات نفسية طويلة تضم الإحساس والتعبير عنه، أضف إلى ذلك أن استخدام ٢٤٪ من الأصوات المتوسطة، وهي الأخرى تحتاج إلى تمدد في الفترة الزمنية فهذا يعني أن مجموع الأصوات المتمادة سيرتفع إلى ٦٥٪ وهذا يعني تناسب الأصوات التي استخدمها الشاعر مع موضوع قصيدته.

٢- بلغت نسبة الأصوات المجهورة ٦٠٪ وبلغت نسبة الأصوات المهموسة ٤٠٪ يقول إبراهيم أنيس إن نسبة تكرار الأصوات المهموسة في الكلام العادي لاتتعدى ٢٠٪، في حين أنها وصلت في هذه القصيدة إلى ٤٠٪، وهذا يعني زيادة في نسبة تكرار الأصوات المهموسة بمقدار الضعف، يبدو أن هذه الزيادة تتلاءم مع موضوع الشوق، ذلك أن الصوت المهموس أقل الأصوات إسماعاً، ويبدو أن الشوق يحتاج إلى أصوات أقل إسماعاً، لذا فارتفاع نسبة هذه الأصوات يتلاءم مع موضوع القصيدة.

٣- بلغت نسبة الأصوات المفخمة ١٠٪ ووصلت نسبة الأصوات المرققة إلى ٩٠٪، هذا يعني أن الصوت المفخم لايتلاءم مع موضوع القصيدة.

أخلص مما سبق أن زيادة نسبة الأصوات الرخوة والمهموسة والمرققة يتلاءم مع موضوع الشوق. هذا يعني أن العلاقة بين سمات الأصوات في القصيدة وموضوعها تقوم على مبدأ التوازي.

٢.١.٥: التنوع في الحركات:

تكرار الحركة والنسبة المئوية للتكرار	الحركات القصيرة			الحركات الطويلة			المجموع
	الفتحة	الكسرة	الضمة	الفتحة الطويلة	الكسرة الطويلة	الضمة الطويلة	
تكرار الحركات	١٢٩	١٠٢	٨٤	٩٤	٤٢	٥	٤٥٦
النسبة المئوية	٢٨٪	٢٢٪	١٨٪	٢٠٪	٩٪	١٪	

ملحوظات:

١ – بلغت نسبة استخدام الحركات القصيرة في القصيدة ٦٨٪ ووصلت نسبة استخدام الحركات الطويلة ٣٢٪. هذا يعني أن الحركات القصيرة في القصيدة تقدر بضعف الحركات الطويلة. ولما كانت نغمة الحركات القصيرة بمقدار الضعف، فهذا يعني أن الحركة ذات النغمة المنخفضة هي الشائعة في القصيدة. وهذا يتلاءم مع موضوع الشوق فهو لايحتاج إلى نغمات عالية.

٢ – إذا استعرضنا العلاقة بين الحركات القصيرة في القصيدة سنجد أن معدل تكرار الفتحة يقدر بـ٢٨٪، وإذا عرفنا أن الفتحة صوت متوسط ليس حادا كالكسرة وليس متضاما أو ثقيلا كالفتحة أدركنا أن الشاعر استخدم هذا الصوت ليتلاءم مع شعوره وهو بث الشوق إلى المشتاق إليه. ونلاحظ نفس النسبة في حركة الفتحة الطويلة، فقد وصلت إلى ٢٠٪ بعكس الكسرة والضمة. ونلاحظ أن صوت الفتحة الطويلة استخدم في: أشتاق إليك، وصحا القلب، وعانقي أحلامه، وأرى السحر: ناظريك، وكلها تعبيرات تعبر عن الإفصاح عن شعوره تجاه المشوق إليه، وعن وصفه كذلك، أضف إلي ذلك أنه استخدم هذا الصوت حركة لحرف الروي. إن هذا يوضح مدى التلاؤم بين الفتحة الطويلة وهي صوت متوسط بين الكسرة والضمة وبين المعاني التي استخدم الشاعر هذا الصوت للتعبير عنها.

١:٣ جـ التنوع في المقاطع: المقطع وحدة صوتية، تتكون من مزيج من الصامت والحركة، ويتفق تكوين المقطع مع طريقة اللغة في تأليف البنى فيها. والمقطع هو نواة الموسيقى في الشعر. وللمقطع العربي عدد من الأشكال، الشائع منها اثنان هما المقطع القصير والمقطع المتوسط. يتكون المقطع القصير من صامت + حركة، ويتكون المقطع المتوسط من صامت + حركة + (+حركة / +صامت) ويوصف المقطع الذي ينتهي بحركة بأنه مقطع مفتوح، ويوصف المقطع الذي ينتهي بصامت بأنه مقطع مغلق.

والتزم الشاعر في قصيدته بالمقاطع الشائعة الاستخدام. ويبلغ مجموع المقاطع في القصيدة

٤٧٢ مقطعاً، والجدول الآتي يوضح توزيع هذه المقاطع والنسبة المئوية لتكرارها.

نوع المقطع	معدل التكرار في القصيدة	النسبة المئوية للتكرار في القصيدة
المقطع القصير	١٧٣	٣٦,٥٪
المقطع المتوسط المفتوح	١٢٩	٢٧,٢٪
المقطع المتوسط المغلق	١٦٤	٣٤,٥٪

نتائج:

١- نلاحظ بشكل عام وجود توازٍ في توزيع المقاطع، فأقل نسبة مئوية للتكرار هي ٢٧,٢٪ وأعلى نسبة للتكرار هي ٣٦,٥٪.

٢- يمكن القول إن المقطع القصير هو أكثر المقاطع شيوعًا في القصيدة يليه المقطع المتوسط المغلق، أما المقطع المتوسط المفتوح فهو أقل هذه المقاطع شيوعاً. هذا يعني أن الشاعر فضل استخدام المقطع القصير الذي يحتاج إلى أقل فترة زمنية للنطق به ويليه المقطع المتوسط المغلق، ويبدو أن هذين النوعين لايتطلبان علواً في الصوت، وقد أوضحت قبل ذلك أن الشوق يلائمه الصوت الهادئ غير المرتفع.

١:٣-د التنوع في الوزن: الذي يسبب التنوع في إيقاعات وزن البيت هو الزحاف والعلل.

الزحاف: الزحاف مفرد أو مركب.

الزحاف المفرد يشمل مايلي:

- الخبن: ويقصد به حذف الحرف الثاني الساكن، ومن ثم يتحول فاعلاتن إلى فَعِلاتن.
- الكف: وهو حذف سابع التفعلية متى كان ساكنًا وثاني سبب، مثل حذف النون من فاعِ لاتن فتصبح فاعِ لاتُ.

الزحاف المركب، ويشمل الشكل، وهو مركب من الخبن والكف، وهذا يعني حذف الحرف الثاني الساكن، وحذف الحرف السابع الساكن، ومن ثم تصبح فاعلاتن ← فعلاتُ.

١:٣-د:٢ العلل: تكون العلل مفردة ومركبة.

العلة المفردة: تشمل الحذف والتشعيث.

الحذف: يقصد به إسقاط السبب الخفيف من آخر التفعيلة، وهكذا تصبح فاعلاتن فاعلا (فاعلن)، التشعيث: هو حذف أول أو ثاني الوتد المجموع وهكذا تصير فاعلاتن - (فعلاتن).

العلة المركبة: تشمل البتر، وفيه يجتمع الحذف والقطع، وقد عرفنا أنه يقصد بالحذف إسقاط السبب الخفيف من آخر التفعلية، والقطع هو حذف ساكن الوتد المجموع وإسكان ماقبله وهكذا تصبح فاعلاتن ← فعال.

الجدول الآتي يوضح الزحاف والعلل في القسم الأول من القصيدة الذي جاء علي وزن الرمل

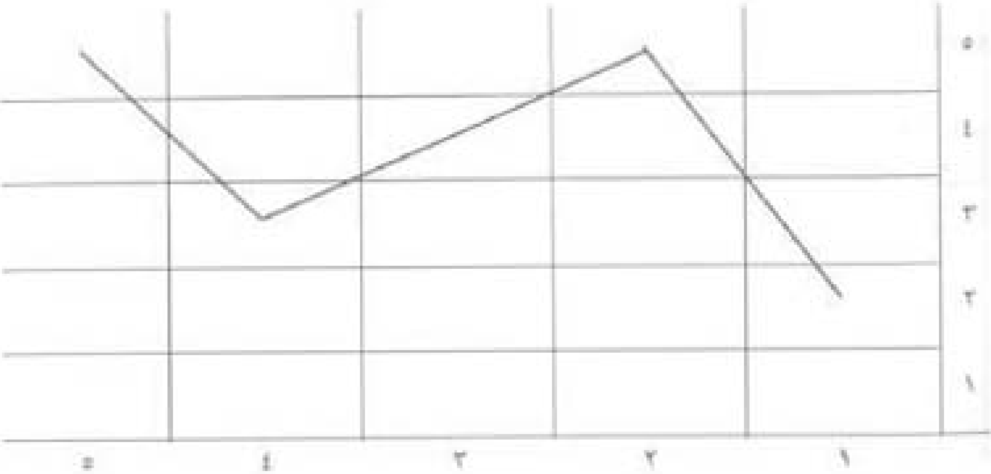
البيت	الشطر الأول			الشطر الثاني		الضرب
	الحشو		العروض	الحشو		
	فاعلاتن	فاعلاتن	فاعلاتن	فاعلاتن	فاعلاتن	فاعلاتن
١	....	....	شكل	....	....	كف
٢	....	شكل	حذف	خبن	خبن	كف
٣	....	....	حذف	....	شكل	بتر
٤	....	....	بتر	....	....	كف
٥	....	خبن	بتر	....	....	كف

ملاحظات:

١- فاعلاتن في صدر البيت لم يطرأ عليها تغيير، وطرأ التغيير علىء التفعيلة رقم (٢) في البيتين الثاني والخامس اما العروض فقد طرأ عليه تغيير في كل الابيات.

٢- في الشطر الثاني طرأ خبن في صدر البيت الثاني وطرأ خبن وشكل في التفعيلة الثانية اما الضرب فطرأت عليه تغييرات شملت كل الابيات فطرأ الكف في ١و٢و٤و٥ وطرأ بتر في ٣. وهذا يؤدي إلي خفض نغمة التفعيلة ويعني هذا الايذان بنهاية البيت فينخفض الصوت ثم يرتفع عند صدر البيت التالي، هذا هو السبب في عدم وجود زحاف في التفعيلة الواقعة في صدر البيت.

٣- إذا حاولنا حصر الزحاف والعلل في هذه الابيات الخمسة فسنجد أن فاعلاتن في صدر البيت الأول لم تتغير وطرأ على فاعلاتن التالية وهي التفعلية (٢) تغييران فقط وطرأ علي العروض ٥ تغييرات. وفي الشطر الثاني طرأ على التفعلية رقم (١) تغيير واحد وطرأ على التفعلية رقم (٢) تغييران وطرأ علي الضرب خمسة تغييرات. والرسم البياني الآتي يوضح أثر هذه التغيرات في موسيقي هذه الأبيات.



ملاحظات:

١- يلاحظ أن تغييرين في البيت الأول يجعلان نغماته المتبقية أعلى من سواها ثم تنخفض النغمات في البيت الثاني لتصل إلى أقل حد من النغمات ثم يزداد الارتفاع في البيت الرابع ثم يعود إلى الانخفاض في البيت رقم (٥).

٢- يوضح الرسم السابق تذبذب الإيقاع بين الارتفاع والانخفاض.

٣:٣ وزن الخفيف:

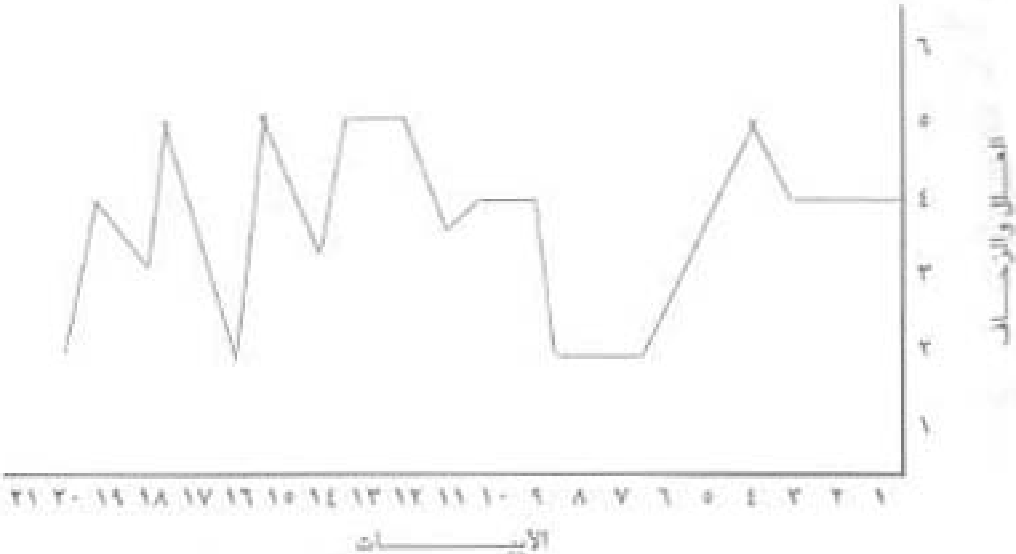
الجدول الآتي يوضح الزحاف والعلل في القسم الثاني من القصيدة الذي جاء على الوزن الخفيف.

البيت	الشطر الأول			الشطر الثاني		الضرب
	الحشو		العروض	الحشو		
	فاعلاتن	مستفعلن	فاعلاتن	فاعلاتن	مستفعلن	فاعلاتن
٦	......	خبن	كف	......	خبن	كف
٧	......	خبن	كف	......	خبن	شكل
٨	......	خبن	تشعيث	......	خبن	كف
٩	......	خبن	خبن	......	خبن	شكل
١٠	......	خبن	خبن	خبن	خبن	شكل
١١	خبن	خبن	......	......	خبن	خبن
١٢	......	خبن	......	......	خبن	......
١٣	......	خبن	......	......	خبن	......
١٤	......	خبن	خبن	......	خبن	تشعيث
١٥	......	خبن	خبن	......	خبن	تشعيث
١٦	......	خبن	......	......	خبن	تشعيث
١٧	خبن	خبن	خبن	......	خبن	تشعيث
١٨	......	خبن	خبن	خبن	خبن	تشعيث
١٩	خبن	خبن	......	......	......	خبن
٢٠	......	خبن	خبن	خبن	خبن	خبن
٢١	......	خبن	......	......	خبن	......
٢٢	خبن	خبن	خبن	......	خبن	تشعيث
٢٣	......	خبن	......	......	خبن	خبن
٢٤	خبن	خبن	......	......	خبن	......
٢٥	......	خبن	......	......	خبن	......

ملاحظات:

١- فاعلاتن في صدر البيت طرأ عليها تغيير بالخبن في خمسة أبيات وفيما عدا ذلك جاءت التفعيلة كاملة. وقد أوضحت أن نغمة هذه التفعيلة عالية، واحتفظت صدارة الأبيات

وكما أوضحت سابقاً فإن الزحاف والعلل تطرأ بكثرة على الضرب لانخفاض النغمة إيذاناً بنهاية البيت ثم تبدأ تفعيلة الصدر بنغمة عالية إيذاناً البيت. والرسم الآتي يوضح أثر هذه التغيرات في موسيقى هذه الأبيات.



بعلوها فيما عدا الأبيات الخمسة. وفي حشو السطر الثاني جاءت كاملة فيما عدا ثلاثة أبيات.

٢- مستفعلن في حشو الصدر الأول طرأ عليها تغيير في الأبيات بالخبن وكذا في حشو الشطر الثاني.

٣- جاءت تفعيلة العروض وهي فاعلاتن كاملة في تسعة أبيات وأصابها تغيير في أحد عشر بيتاً، ثمانية منها طرأ عليها الخبن واثنان الكف وواحد التشعيث. أما في الضرب فجاءت كاملة في أربعة أبيات وأصابها الخبن في أربعة أبيات والكف في بيتين والشكل في ثلاثة والتشعيث في سبعة.

يوضح الرسم السابق أن أعلى النغمات يتركز في الأبيات: ٧-٨-١٦-٢٠ وأقلها يتركز في الأبيات ٥-١٢-١٣-١٥-١٧ . وتتركز النغمات المتوسطة في الأبيات.

١-٤-٩-١٠-١٩ . ومن ثم تختلف النغمة هنا عن النغمة في القسم الأول فالنغمة في القسم الأول تتردد بين الارتفاع والانخفاض، أما هنا فالنغمة شبه مستقرة فهي عالية في بعض الأبيات ومنخفضة في أبيات أخرى ومتوسطة في عدد آخر من الأبيات.

يبدو أن تردد النغمة يتطابق مع الحالة النفسية للمشتاق، فهو يصور في هذا القسم شوقه

للمشتاق إليه، والشوق يلازمه اضطراب في النفس بالطبع، أما القسم الثاني فالشاعر يصف فيه المشتاق إليه ويشرح فيه آماله بلقائه، ويبدو أن الذي يناسب ذلك هو شبه استقرار النغمة.

٤- المعجم:

٤: ١ الكلمة: هناك نوعان من الكلمات، كلمات معجمية، وكلمات نحوية، توصف الكلمة المعجمية بأنها كلمة منفتحة وتوصف الكلمة النحوية بأنها كلمة منغلقة، الكلمة المنفتحة هي الكلمة التي تعبر عن عدد من المعاني بتعدد السياق الذي تقع فيه، والكلمة المنغلقة هي التي تعبر عن وظيفة نحوية، كالربط مثلاً.

يهتم المعجم بحصر الكلمات المنفتحة، ويهدف إلى إيضاح الكلمات التي تتردد في النص، وتوصف هذه الكلمات بأنها الكلمات الأساسية، وتقوم بدور محوري Thematic Role لذا توصف بأنها تمثل مفاتيح النص، ويتم التوصل إلى هذه الكلمات من خلال دراسة معانيها، وحصر المعاني المتكررة والمترادفة والتي ترتبط فيما بينها بصلة القرابة، ثم ترتيبها في حقل دلالي يوضح العلاقات الوفاقية والخلافية فيما بينها، وكلما تكثفت مفردات الحقل الدلالي بتكرار الكلمات المفاتيح، وكلما اتسعت بالترادف وبالقرابة المعنوية كلما كان الموضوع رئيسياً.

الحقل الرئيسي في هذه القصيدة هو حقل الشوق، يضم هذا الحقل مفردات عن درجات الشوق المختلفة، وأسباب الشوق، ودارت كل الصور حول هذين المعنيين، فيمايلي قائمة بذلك:

م	الكلمة	معدد تكرارها
١	شوق (اشتياق)	٤
٢	حنين	٣
٣	وجد	٢
٤	اشتهاء	٢
٥	حب	٢
٦	عشق	٢
٧	حلم	٢
٨	لهفة	١
٩	احتراق	١
١٠	لامستقر	١
١١	أمنية (أماني)	١
١٢	وفاق	١

٤: ٢ المكونات الدلالية للكلمات السابقة وهي الكلمات المفاتيح في النص

الكلمة	الرغبة في اللقاء	شدة الرغبة في اللقاء	الشدة الملحة في الرغبة اللقاء	الرغبة في اللقاء بحنان	الرغبة في اللقاء الجاذبية	الرغبة الملحة في اللقاء لشدة الجاذبية	الأمل في اللقاء	الأمل في اللقاء أثناء النوم
شوق	+	-	-	-	-	-	-	-
اشتياق	+	-	-	-	-	-	-	-
حنين	+	-	-	+	-	-	-	-
وجد	+	+	-	-	-	-	-	-
اشتهاء	+	+		+	-	-	-	-
لهفة	+	-	+	-	-	-	-	-
احتراق	+	+	+	-	-	-	-	-
لامستقر	+	+	+	-	-	-	-	-
حب	+	-	-	-	-	-	-	-
عشق	+	-	-	-	+	+	-	-
حلم	+	-	-	-	+	-	-	-
أمنية	+	-	-	-	-	-	+	+
(أماني)	+	-	-	-	-	-	+	-

ملحوظات:

١- تشترك هذه الكلمات في عنصر من عناصر المعنى وهو الرغبة في اللقاء وتدل الكلمات وَجد، واشتهاء، واحتراق ولامستقر على عنصر إضافي وهو شدة الرغبة في اللقاء وتحتوي الكلمتان احتراق ولامستقر على عنصر آخر هو الشدة الملحة.

٢- تحتوي كلمتا حنين، وجد على عنصر الرغبة في اللقاء + عنصر الحنان في هذا اللقاء.

٣- تحتوي كلمتا حب وعشق على عنصر الرغبة في اللقاء بسبب الجاذبية ويضاف إلى حالة العشق عنصر آخر هو شدة الجاذبية.

٤- تحتوي كلمتا الحلم والأمنية على التمني في اللقاء، غير أن الحلم يعني حدوث هذا التمني في المنام.

٥- الذي يوضح العلاقات بين هذه المفردات هو الشكل الآتي:



يوضح هذا الشكل أن الرغبة في اللقاء عنصر مشترك بين جميع المفردات، العلاقة الأساسية إذاً هي علاقة الاشتمال.

وتشترك: وَجْد واشتهاء، واحتراق ولامستقر في عنصر الشدة والشدة الملحة، وهذا العنصر هو الذي يميز هذه الكلمات عن الحب والعشق لأن هاتين الكلمتين تحويان على عنصر الجاذبية وهذا اختلاف في نوعية العنصر، هناك مجموعة أخرى هي التي تعبّر عن التمني في اللقاء، وهذا اختلاف آخر في نوعية العنصر.

إذا نظرنا إلى الكلمات التي تعبّر عن الرغبة في اللقاء سنجد أن الشاعر استخدم الاشتياق في البيت الأول واستخدم الشوق في البيت (٨) واستخدم اشتهاء ولهفة في البيت ١١ واستخدم الوجد في البيت ١٥ . هذا يعني أنه بدأ شعره بالتعبير عن الرغبة في اللقاء وكلما تقدم في قصيدته كلما أوغل في استخدام تعبيرات تعبر عن شدة رغبته في اللقاء، فهو ينتقل بنا تدريجياً في التعبير عن شدة الرغبة في اللقاء لشدة الرغبة الملحة. ويلاحظ كذلك أنه استخدم الحب في البيت (١٠) واستخدم العشق في البيت (١٦) وقد أوضحت الدراسة أن العشق يحتوي على عنصر أعمق من الحب فكأن الشاعر يصور لنا نفسه ويوضح كيف يتعمق الاعجاب بالمشتاق إليه في نفسه كلما تقدمنا في قراءة القصيدة.

٢:٤ **الصورة:** سأتحدث هنا عن التشبيه والاستعارة والمجاز.

التشبيه: التشبيه في القصيدة هو التشبيه البليغ، وأمثلته، أنتِ بستان. أنا باقة. هو طير.

أنا كوكب. أرى وجهك الصبوح شعاعاً.

الاستعارة: تنتج الاستعارة عن مفارقة دلالية، تؤدي هذه المفارقة إلى شعور المتلقي بالمفاجأة فتثير لديه شعوراً بالدهشة والطرافة معاً.

والاستعارة ثلاثة أنواع هي:

١- الاستعارة التجسيدية، وتنتج عن اقتران كلمة تشير دلالتها إلى الجماد بأخرى تشير دلالتها إلى المجرد.

٢- الاستعارة الإيحائية. وتحصل باقتران كلمة يرتبط مجال استخدامها بالكائن الحي: حيوان أو نبات - بأخرى ترتبط دلالتها بمعنى مجرد أو جماد.

٣- الاستعارة التشخيصية، وتحصل باقتران كلمتين، إحداهما تشير إلي خاصية بشرية والأخرى تشير إلى جماد أو حي أو مجرد. «سعد مصلوح، ٢١٧ - ٢١٨».

الاستعارة التجسدية في القصيدة:

+ جماد + مجرد:

يموج الحلم		المسافات تتلاقى
عطر الحياة	يملأ الآفاق	مشرقات حنيناً
نجمة الحب	عطر الأحداق	الأماني معطرات

تفيض الأغاني أشرقت الصباحات الوجه الصبوح

إشراق للمنى اسكبي الشوق

الاستعارة الايحائية:

+ كائن حي

(+ حيوان + نبات) + (+ مجرد + جماد)

١- كائن حي + مجرد

عانقي أحلامه حلمٌ أسيرٌ تتساقى الأدمع

شوق يرف

إشراق المنى

سابح في الحنين تعطّر قصة الجمال

٢- نبات + مجرد

بستان حنان

باقة حب

٣- كائن حي + جماد

تشدو	نجمة	يملأ الوجه
تجري	السحابات	
يذيب	الأطواق	
يحضن	السحابات	
تتساقى	الحكايا	

تتساقى من أدمعي

تتلاقى في دمي

اسكبي في الشرايين

الاستعارة التشخيصية:

١- بشرى + مجرد

عمري ساكن

عانقي أحلامه

يضيء العطر أضاءت رُؤاتي

يضيء وجنتيك تتلاقى المسافات مشرقات حنيناً

٢- بشرى + كائن حي مشرقات حنيناً

ساكن في مقلتيك

هائم في شاطئيك

يضوع في شفتيك

يضيء اشتياقاً

سابح في الحنين

تجري السحابات

التركيب:

٢-١ التركيب الدلالي:

يهدف التركيب الدلالي إلى إيضاح تماسك القصيدة. أوضحت في المستوى المعجمي أن الموضوع الأساسي للقصيدة هو الشوق. وقد قسم الشاعر قصيدته إلى ثلاثة أقسام. يمتد القسم الأول من البيت الأول حتى البيت الخامس، ويمتد القسم الثاني من البيت السادس حتى البيت العاشر ويمتد القسم الثالث من البيت الحادي عشر حتى البيت الخامس والعشرين.

موضوع القسم الأول هو الشوق. أوضح فيه أنه قبل الشوق كان بمثابة النائم ثم أيقظه الشوق إلى المشوق إليها. وموضوع القسم الثاني هو وصف المشوق إليها، فقد وصف عينيها بأنهما ساحرتان، ووصف وجنتيها بأنهما مضيأتان وشفتيها بأنهما ورديتان. إنها بثّت الحياة في جسده، فهي إذن بمثابة الروح، وكيف لاوهي بمثابة آلهة الجمال عند اليونان: فينوس، وهي بمثابة النجمة المضيئة في ظلام دامس، وعصفورة تشدو في سكون تام.

وموضوع القسم الثالث هو وصف شعوره حيال المشوق إليها أوضح فيه أنه يتوق إلى أن يحنو إليها، وأنه يحترق لوعةً للقائها إنها جعلته أسيراً لها، وهو مسرور بهذا الأسر لايريد الانفكاك منه. وأوضح الشاعر أن رغبته في لقاء المشوق إليها بعيدة المنال، لذا يصورها ببزوغ الشمس أثناء الغيوم ويصور شوقه إليها بعواصف الخريف، ويصور شوقه لها بجمال الربيع، وَصَوّر وجهها بالقمر الذي يضيء الآفاق. وعبر عن أمانيه بلقاء المشوق إليها فأوضح أنه يود أن يلتقي بالسحاب وأنه مستعد لإذابة الثلوج وإزالة الأطواق التي تعيق هذا اللقاء. إنه في شوقه وأمله في لقاء المشوق إليها كعصفور يغرد في الهواء على أمل اللقاء، وأوضح أن قلبه يحترق وهو مملوء بالشوق. ولما لم يتحقق اللقاء ولن يتحقق راح يتخيل تحقيق هذا اللقاء في عالم الحلم، وهنا تخيل صوراً من مشاهد هذا اللقاء وأثره عليه. فالدموع تنهمر من عينيه فرحة بهذا اللقاء. وتخيّل أن اللقاء تمّ في ظلام الليل الحالك ولكن نار الشوق التي توقدت في نفسه أضاءت هذا الظلام. وإذا انتهى الحلم وبزغ الصباح بزغ معه الشعور بحنان اللقاء. ولما كان اللقاء صعب المنال راح يصوره بالمطر الذي يغيث الأرض ويحول جفافها إلي حدائق موردة إنه يرى أن وجهها هو الشعاع الذي انبثق في الظلام فأضاءه وهنا أشرق الصباح.

يقول إن الوجد وهو زيادة الشوق للقاء المشوق إليها ازداد في شرايين قلبه، فهو إذن بمثابة الدم الذي يتدفق في هذه الشرايين فيهبه الحياة. وصور تدفق الشوق في الشرايين بالبرق في السحاب، فكما أن البرق يرغم السحاب على أن يبوح بالمطر فكذا الشوق في الشرايين يلح عليه للقاء المشوق إليها.

٢-٢ الضمائر:

توزيع الضمائر في القصيدة:

مجموع الضمائر في القصيدة ثلاثة وتسعون ضميراً، تكرر ضمير المتكلم خمس عشرة مرة، وتكرر ضمير المخاطب سبعاً وعشرين مرة

وتكرر ضمير الغائب إحدى وخمسين مرة. ويبلغ مجموع الضمائر البارزة سبعاً وأربعين ضميراً، ويبلغ مجموع الضمائر المستترة ستاً وأربعين ضميراً. وضمائر المذكر واحدا وخمسين ضميراً أما ضمائر المؤنث فاثنان وأربعون ضميراً. يعود منها على الجمع عشرة ضمائر. والجمع هو جمع غير العاقل. الضمائر المؤثرة في النص هي الضمائر التي تعود إلى المشوق إليها وهي ضمائر المخاطبة والضمائر المتأثرة في النص هي ضمائر المتكلم.

عائد الضمير، من المعروف أن مرجع ضمير المتكلم هو المتكلم نفسه، ومرجع المخاطب هو الشخص الموجه اليه الحديث، أما مرجع ضمير الغائب فهو الشخص السابق في الكلام، فكان ضمير الغائب يشير إلى اسم سبق الإشارة إليه في الكلام، لذا يوصف ضمير الغائب بأنه بمثابة الإشارة إلى اسم سبق ذكره.

يلاحظ في هذه القصيدة أن ضمير الغائب قد يعود إلى المتكم، وهذا يشكل طابعاً خاصاً لهذه القصيدة. يلاحظ ذلك في الأبيات الآتية:

١ – سابح في الحنين... لامستقر

بل فضاء... يئنُّ فيه احتراقا

يحتوي الوصف (سابح) على ضمير مستتر، تقديره هو، وعائد هذا الضمير هو الذي يشعر بالحنو إلى لقاء المشوق إليها. ونحن نعرف من سياق القصيدة أن المشوق هو المتكلم. هذا يعني أن مرجع هذا الضمير هو المتكلم. وكذلك الأمر بالنسبة إلى «لامستقر» وإلى «يئنُّ».

٢ – السحابات فوق عينيه تجري

وهو في الأسر لايطيق انطلاقا

واضح من الضمير في (عينيه تجري) ومن الضمير: (وهو في الأسر لايطيق انطلاق)، أن الشاعر وهو المشوق في القصيدة يتحدث عن نفسه بواسطة الحكاية، ويبدو أن هذا هو السبب في استخدام ضمائر الغيبة بدلاً من ضمائر المتكلم.

شمسه في الغيوم حلمٌ أسير

ما رأت بعدُ.. للمنى إشراقاً !!

نهاره الوجد في الخريف ربيعا

أقمر الوجه... يملأ الآفاقا

وَدَّ لو يحضن السحابات عشقا

ويذيب الثلوج... والاطواقا

بجناحين... من غناء ووصل

يسبح القلبُ... يغزل الاشواقا

ويمازج الشاعر بعد ذلك بين ضميري الغائب والمتكلم في البيت الآتي:

نبضه... قصة الجمال تراءت

في كياني... تعطر الأحداقا

فالضمير في (نبضه) يعود على المتكلم كما في (كياني) بالضبط. ويستمر الشاعر على هذه الممازجة حتى البيت ١٢ .

العلاقة بين الضمائر وأقسام النص:

سأقسم هذا النص إلى خمسة أقسام، يضم كل قسم خمسة أبيات. والجدول الآتي يوضح نسبة تكثيف الضمائر في كل قسم من أقسام هذا النص.

القسم	نسبة تكثيف الضمائر	ملوحظـــات
الأول	٣٠٪	- القسم الاول الذي يمتد من البيت ١-٥
الثاني	٢١٪	هو اكثر الاقسام اشتمالاً على الضمائر
الثالث	١٥٪	ويليه القسم الثاني فالخامس فالثالث
الرابع	١٥٪	والرابع.
الخامس	١٦٪	

تكثيف الضمائر:

لاحظنا ان القسم الاول هو اكثر اقسام القصيدة اشتمالاً على الضمائر. يتكثف في هذا القسم ضمير المخاطب، إذ بلغ معدل تكراره اربعة عشر ضميراً ويليه ضمير الغائب إذ بلغ معدل تكراره ثمانية ضمائر ويليه ضمير المتكلم إذ بلغ معدل تكراره خمسة ضمائر.

إن ماسبق يعني أن هذا القسم ركز الحديث على الشوق إليها، إذ أوضح فيه الشاعر أنه يخاطب الشوق إليها، لذا تجده يحاورها فيطلب منها أن توضح له كيف يعبر عن اشتياقه إليها، ويعبر عن ثقته بأنها تبادله هذا الشوق. لذا نجد أن في هذا القسم يقيم الشاعر حواراً بينه وبينها فيوضح أنها رقيقة مملوءة بالحنان وأن تعرفه عليها جعل حياته مشرقة، لذا يطلب منها أن تستجيب لرغبته في اللقاء بها، وهو بمثابة الطائر الهائم الذي عرفَ بعد التعرفَ عليها مكاناً يرسو فيه.

وفي القسم الثاني يتكثف ضمير المخاطب كذلك لان الشاعر يستمر في وصف المشوق إليها وأوضح أسباب شوقه لها بأن عينيها ساحرتان وأنها رزينة وأن وجنتيها مضيأتان وشفتيها ورديتان وأنها بمثابة فينوس في الجمال.

وفي القسم الثالث ينتقل التكثيف إلى ضمير الغائب، ولكني اوضحت أن مرجع هذا الضمير هو المتكلم. هذا يعني أن الشاعر في هذا القسم بدأ بشرح مافي نفسه من شوق إلى المشوق إليها فهو يشعر بالشوق والاشتهاء واللهفة إليها وأنه يشعر بالحنين للقاء بها وأنه أسرَ بها وسعيد بهذا الاسر. وأن امنيته اللقاء بها وأنه مستعد لتحطيم اي قيد يحول بينه وبين اللقاء بها.

ويلاحظ ان ضمير المخاطب لم يرد في هذا القسم مطلقاً، وهذا يؤكد أن الشاعر خصص هذا القسم لوصف شعوره بالشوق إليها.

وفي القسمين الرابع والخامس يستمر الشاعر في الحديث عن شوقه فاوضح أن القلب يحنو إلى اللقاء بها لانه جُذب بجمالها وراح يتخيل مشاهد من اللقاء بها، لذا وصف لقاءه بها في الظلام الدامس بانه بمثابة الضوء الذي أحال الظلمة إلى ضياء، ومن هنا بزغ الصباح. لقد شبه وجهها بالشمس فكما ان الشمس تزيل ظلمة الليل بواسطة الاشعة التي ترسلها إلى الفضاء فكذا وجهها يضيء الظلام بالاشعة التي يرسلها إلى المشوق.

الأفعال:

عدد الأفعال في القصيدة واحد وثلاثون فعلاً، تتوزع كالآتي: الماضي ٥ أفعال، المضارع ٢١ فعلاً، والأمر ٥ أفعال. تدل صيغة الماضي على حدث وقع قبل التكلم وتدل صيغة المضارع على حدث وقع متزامناً مع وقت التكلم، وتدل صيغة الاستقبال على حدث سيقع بعد التكلم. وفي القصيدة التي معنا يدل سياق الماضي على حدث وقع قبل زمن التكلم ولكنه استمر حتى وقت التكلم، يتضح ذلك من الأمثلة الآتية:

١- إن قلبي قد صحا مستقبلاً

صبح أيامك... والسعد لديك

يلاحظ في هذا البيت أن الفعل (صحا) قد أعقبه اسم الفاعل (مستقبلاً)، ونحن نعرف أن اسم الفاعل المنون يفيد الاستقبال، يقول الفراء: وهو يعرض لقوله تعالى: ﴿كل نفس ذائقةُ الموت﴾: وأكثر ما تختار العرب في اسم الفاعل التنوين والنصب في المستقبل، فإذا كان معناه ماضياً لم يكادوا يقولون إلا بالإضافة (بوزقو / ٩٩). ويصف شلوفسكي توالي الماضي واسم الفاعل الدال على الاستقبال بأنه زمن مركب يفيد الاستمرار، هذا يعني أن الحدث بدأ قبل التكلم واستمر حتى وقت التكلم وسيظل مستمراً إلى مابعد الاستيقاظ وهكذا في هذا البيت، فالشوق عندما صحا في الماضي إذا به بعد هذا الاستيقاظ يلمح وجهها فيلازمه شروق هذا الوجه منذ الاستيقاظ إلى مايليه من وقت الصباح.

٢- شمسه في الغيوم حلمٌ أسيرٌ

ما رأت بعد... للمنى إشراقاً

زمن الفعل (رأت) هو الماضي ولكنه استمر حتى وقت التكلم والذي يوضح ذلك هو الظرف (بعد) أي ما رأت عينه الشمس وسط الغيوم حتى الآن، ولذا فإن إشراق شعاع الشمس المؤذن باللقاء لم يحن بَعْدُ وهذا كله يعني أن أمنيته بتحقيق اللقاء بالمشوق إليها لم تتحقق حتى الآن.

٣- نبضه... قصة الجمال تراءت

في كياني... تُعَطِّرُ الاحداقا

زمن الفعل (تراءى) هو الماضي، ولكنه استمر حتى زمن التكلم، والذي أوضح ذلك جملة الحال: (تعطر الأحداق)، فهو يريد أن يقول إن جمال المشوق إليها قد أثّر في نفسه، وأدّى ذلك إلى تغيير في نبضه وهذا التأثير هو ماجعله يكون سعيداً مرتاح النفس لمن ينظر إليه فهو كشخص زُيِّن حدقة عينية والمقصود بالطبع كشخص زين عينية، فأصبحت جميلة ومن ثم أصبح هو سعيداً.

٤- المسافات في رؤاي أضاءت

والمسافات في دمي تتلاقى

زمن الفعل (أضاءت) هو الماضي، ولكنه استمر حتى وقت التكلم، والذي يوضح هذا الاستمرار الزمني هو في الجملة المستأنفة، «(والمسافات في دمي تتلاقى)» ذلك أنه هنا يصف ما رآه في منامه من رؤى مختلفة تُمَنّيه بلقاء المشوق إليها. إن هذه الرؤى أضاءت له ظلمة المساء وتقرّب له المسافات البعيدة التي تفصله عن المشوق إليها، هذا يعني أنّ المسافات غير واضحة في ظلمة المساء ولكن رؤاه أضاءت هذه الظلمة فجعلته يلاحظ أن المسافات البعيدة

بدأت تنحصر في وقت الحلم وهو الوقت المزامن للرؤى.

تدل صيغة المضارع على حدث وقع أثناء التكلم أو في زمن مصاحب لزمن التكلم. إذا نظرنا إلى الأفعال التي جاءت في صيغة المضارع في القصيدة سنلاحظ أنها تدور حول أربعة حقول دلالية هي الشعور والإفصاح والحركة والتحول. الأفعال الدالة على الشعور هي أشتاق. تشتهي. يطيق. والأفعال الدالة على الإفصاح هي: تشدو. يئنّ. والأفعال الدالة على الحركة هي: يرف – تفيض – تجري. يسبح. والأفعال التي تدل على التحول هي: يملأ – يذيب – يغزل – تتساقى.

إن طبيعة هذه الأفعال أنها تحتاج إلى استمرار في الوقت، وهذا يعني أنها تحدث متزامنة مع وقت التكلم ثم تستمر إلى مابعد هذا الوقت. فالمضارع هنا يستمر حتى الاستقبال.

تدل صيغة الأمر في القصيدة على الالتماس، لأنه موجه من المشوق إلى المشوق إليها.

ويتضح ذلك في الأبيات الآتية:

١– علميني... كيف اشتاق إليك
إن عمري ساكن في مقلتيك
٢– عانقي أحلامه في فرح
فهو طير هائم في شاطئيك
٣– غردي وانطلقي سابحة
واحمليني بين عينيك إليك
٤– فاسكبي الشوق في الشرايين برقا
من سنا الوجد مائجا دفاقا

الحروف والأدوات:

سبق أن أوضحت أن الكلمات نوعان كلمات منفتحة هي الكلمات المعجمية، وكلمات منغلقة ويقصد بها الكلمات النحوية. وتوضح هذه الكلمات علاقة قد تكون بين وظيفتين نحويتين أو بين جملتين: الأدوات في هذه القصيدة هي إن، أي، بين، بل، لو، الواو.

(١) إن: حرف توكيد، يؤكد الجملة الخبرية. وعندما يلقى الخبر ويكون المتلقي خالي الذهن عن مضمون الخبر فإنه لايصحب عادة بتوكيد، ولكن قد يكون للمخاطب سابق معرفة بالحكم الذي يفيده الخبر، ولكن هذا الحكم يمتزج بالشك، لذا يلجأ المبدع إلى تأكيد هذا الخبر بأداة من أدوات التوكيد كإن التي معنا، يتضح ذلك من الأبيات الآتية:

١– علميني.. كيف أشتاق إليك
إن عمري ساكن في مقلتيك

يقول الشاعر هنا ملتمسا من المشوق إليها أن تعلمه كيف يعبر عن الشوق. ثم يوضح لها السبب، فيقول موجها كلامه لها «حياتي مرتبطة بك»... ولكنه شعر بأن هذا الكلام قد يفسر بشيء من الشك لذا راح يؤكده ليدفع هذا الشك.

٢– إن قلبي... قد صحا مستقبلا
صبح أيامك... والسعد لديك

وهنا يؤكد لها كذلك أنه بعدما تعرف عليها وشعر بالشوق إليها أصبحت الأيام بالنسبة له كلها إشراق، أو قل هي مشرقة لاتغيب الشمس عنها أبداً. ولاشك أنّ إنّ تدفع الشك في ذلك.

(٢) أيّ: أيّ في الأساس استفهامية، ولكن الشاعر هنا استخدمها ليوضح بها التعجب من الشيء المضاف إليها، ويتضح ذلك ممايلي:

أ– التعجب من سحر عينيها المشوق إليها

وحلمها، يقول في هذا:

أي سحر أراه في ناظريك

أي حلم يموج في ساعديك

ب- التعجب من عطر الوجنتين أي ما ارتفع من الخدين، ومن حمرة الشفتين

أي عطر يضيء في وجنتيك

أي ورد يضوع في شفتيك

جـ- التعجب من الشوق الذي يملأ عينيها

أي شوق يرف في عينيك؟!

أنت عطر الحياة في كل آيك

٣- بل: تفيد القصر، أي تخصيص أمر بآخر، هذا يعني أن الجملة التي تستخدم فيها بل تحتوي على أمرين، الأول هو الأمر الذي يضرب عنه. قال تعالى: ﴿ولدينا كتاب ينطق بالحق، وهم لايظلمون، بل قلوبهم في غمرة﴾ «المؤمنون: ٦٢ - ٦٣»، وقال تعالى: ﴿أم يقولون به جنة، بل جاءهم بالحق﴾ «المؤمنون: ٧٠».

والثاني المخصص، وهو المقصور عليه. يقع الأمر المضروب عنه قبل بل، ويقع الأمر المخصص بعد بل.

وفي النص الذي معنا نلاحظ أن بل سبقت بنفي.. هذا يعني أن تركيب بل في القصيدة أخذ الشكل الآتي:

{ ما / لا } .... بل ————

هذا هو التركيب المسوّر عند التوليديين.

والتركيب المسوّر في القصيدة هو:

لا مُستَقَرٌ... بل فضاءٌ... يئن فيه احتراقاً

وهو يعتبر " " يئن محترقاً في مكان لامُستَقرٌ له بل فضاء، فمكان الأنين إذن هو ليس مكاناً لاقرار له ولكنه مكان فضاء. فالشاعر إذن خص الفضاء ليكون مكاناً لأنينه.

٤- لو: لو في القصيدة وقعت بعد ودَّ، ونحن نعرف أن الفعل ودَّ يحتاج إلى مفعول به يتكون من جملة، أو يتكون كما يقول التوليديون من (ج)، وتحتاج الجملة إلى أداة للربط. هذه الأداة هي لو، وبتعبير النحويين لو هنا حرف مصدري، مثلها مثل أنْ، لذا يُنصب الفعل المضارع بعدها على إضمار أن.. من أمثلة ذلك في القصيدة قول الشاعر:

ودَّ لو يَحضُنَ السحابات عشقاً.. ويذيب الثلوج.. والأشواقا

٥- الواو: استخدمت الواو في القصيدة للعطف وللاستئناف والحال.

أ- واو العطف: هي أكثر الاستخدامات في القصيدة، واستخدمت لعطف كلمة على أخرى، كما في قول الشاعر:

وأنا كوكبٌ يضيء اشتياقاً

واشتهاءً.. ولهفة وعناقاً

واستخدمت كذلك لعطف جملة على أخرى نحو قول الشاعر:

أنتِ بستان حنان عاطر

وأنا باقة حبٍّ في يديك

غردي وانطلقي سابحةً

واحمليني بين عينيك إليك

ب- واو الاستئناف، وقد وردت مرة واحدة في القصيدة في البيت الآتي:

وأنا كوكب يضيء اشتياقا

واشتهاء.. ولهفة.. وعناقاً

جـ- واو الحال: وردت مرة واحدة في البيت الآتي:

إن قلبي قد صحا مستقبلاً

صبح أيامك.. والسعد لديك

وهذا هو النص الشعري موضع الدراسة

علميني.. كيف أشتاق إليك

علميني.. كيف أشتاق إليك .. / إن عمري ساكن في مقلتيك
أنت بستان حنان عاطر / وأنا باقة حب في يديك
إن قلبي.. قد صحا مستقبلاً / ضيع أيامك.. والسعد لديك
عانقي أحلامه في فرح / فهو طير حائم في شاطئيك
فردي وانطلقي سابحة / واحمليني بين عينيك إليك !!

٢

أي سحر زاده في ناظريك ؟؟ / أي حلم يموج في ساعديك؟؟
أي عطر يضيء في وجنتيك ؟؟ / أي ورد يضوع في شفتيك؟؟
أي شوق يرف في عينيك ؟؟ / أنت عطر الحياة في كل أيك
أنت «فينوس» في الجمال تهادت / والأزاهير تشتهي ما لديك
نجمة الحب في فضائك تشدو / بأغان تفيض منك إليك!!

٣

وأنا كوكب يضيء اشتياقاً / واشتهاء.. ولهفة.. وعناقا
سابح في الحنين.. لا مستقر / بل فضاء.. يئن فيه احتراقا!!!
السحابات فوق عينيه تجري / وهو في الأسر لا يطيق انطلاقا !!!
شمسه في الغيوم حلم أسير / ما رأت بعد.. للمنى إشراقا !!!
زاره الوجد في الخريف ربيعاً / أقمر الوجه.. يملأ الآفاقا
ود لو يحضن السحابات عشقاً / ويذيب الثلوج.. والأطواقا
بجناحين.. من غناء ووصل / يمسح القلب.. يغزل الأشواقا

نبضُهُ.. فتنةُ الجمالِ تراءتْ ... في كياني.. تعطّرُ الأحداقا
صوَرٌ من مشاهدِ العشقِ تترى ... والحكايا.. من أنغمي تتساقى
السماواتُ في رؤاي أضاءتْ ... والمسافاتُ.. في دمي تتلاقى
والصباحاتُ مشرقاتٌ حنيناً ... والأمانيّ ممطراتٌ.. وفاقا
ورأى وجهكِ الصبوحَ شعاعاً ... في مراياي صادحاً الأُفقا
فاسكبي الشوقَ في الشرايينِ برْقاً ... من سنا الوجْدِ مائجاً دفّاقا
فأنا كوكبٌ.. يضيءُ اشتياقاً ... واشتهاءً.. ولهفةً.. وعناقا
سابحٌ في الحنينِ.. لا مستقرٌّ ... بلْ فضاءٌ أنّ فيهِ احتراقا !!!

الساتياغراها واللاعنف المغربي دراسة في التماثل والاختلاف

أ/ طالب الوائلي(*)

تعرض العديد من بلدان العالم الثالث لظاهرة الاستعمار، والذي كان واحداً في جوهره من حيث الدلالات الاقتصادية والاستراتيجية والجيوبوليتيكية، إلا أن أشكاله كانت تتغير وأنماطه تتطور، بين إقليم وآخر، ومن مرحلة لأخرى، وبالنتيجة فمثلما كان هناك تباين في أشكال الإستعمار وأنماطه، كانت مقاومته متباينة هي أيضاً تبعاً لاختلاف الشعوب والأزمان، واذا كان من الممكن الحديث عن مقاومة الشعوب للاستعمار كقانون عام في الفعل (الاستعمار) ورد الفعل (المقاومة)، فإن أشكال المقاومة ودرجة حدتها لم تكن متماثلة تطبيقاً لنظرية توينبي في «التحدي والاستجابة».

والعنف المسلح هو الاتجاه العام في شكل المقاومة، إلا أن التاريخ سجل (اللاعنف Nonviolance) إنموذجاً للتحدي لم يقل شأناً في محصلة تداعياته السياسية عن نهج العنف، ويقدم لنا (المهاتماغاندي M.K.Gandhi ١٨٦٩ - ١٩٤٨) في قيادته لهذا النمط (الساتياغراها - او اللاعنف)(١)، إنموذجا ريادياً في النضال الآسيوي المعادي للاستعمار البريطاني، بينما قدمت لنا قيادة محمد بن يوسف سلطان المغرب للنضال ضد الحماية الفرنسية إنموذجاً آخر في اللاعنف العربي والافريقي. وطبقاً لما تقدم فقد كرسنا هذا البحث لإجراء المقارنة بين الإنموذجين بغية إدراك مدى التطابق والاختلاف بينهما، بالاستناد إلى تطابق المقدمات والأسباب أو إختلافها، بمعنى آخر إدراك التغير في شكل الاستجابة في ظل اختلاف التحديات.

فلما تعرّضت الهند منذ مطلع القرن السابع عشر للاحتلال البريطاني، تضافرت بعد قرنين من الاحتلال عدد من العوامل من بينها تحول بريطانيا نحو الداخل الهندي بسبب ازدحام الطريق نحو بقية المستعمرات والاقاليم، فاضطرت إلى النيل من المقدس الهندوسي والمسلم على السواء، فانتفض الشعب أكثر من مرة، لكنه فشل في تحقيق أهدافه، بالنظر للتباين الهائل في القدرات إلى جانب استخدام البريطانيين لسياسة «فرق تسد»، إلا أنّ نهاية الحرب العالمية الاولى شهدت ظهور المهاتماغاندي، ليبدأ بتطبيق سياسة

(*) باحث وأستاذ جامعي عراقي/ كلية الآداب والعلوم - غريان - الجماهيرية العربية الليبية.

الساتياغراها إدراكاً منه لظروف الصراع الموضوعية. ويصف غاندي مبدأه هذا بأنه «سياسة العقل وليس الحرب أو الموت أو الدمار»(٢). فيما يرى ربيب اللاعنف، (جواهرلال نهرو Jawahar lal Nehru ١٨٨٩ – ١٩٦٤) الزعيم الهندي المعروف والذي عاصر غاندي وتتلمذ على يديه، بأن هذه السياسة على الرغم من خلوها من العنف فإنّ لها موقفاً حازماً في وجه الظلم، كما يرى أن اللاعنف يتفق مع طبيعة المجتمع الهندي واحترامه للحرية والثقة بالنفس والشجاعة والعمل(٣).
فإذا كان البعض يعتقد أن سمة التاريخ الغالبة هي الصراع وأن العنف بوصفه شكلاً للصراع، هو الذي يصنع التاريخ، فمنذ عصور ماضية آمن الهندوس بمبدأ (الاهمسا Ahmsa) عقيدة بوذية يجب على كل هندوسي أن يتبعها، وهي تتضمن تجنب إيذاء أي كائن حي بالفعل او القول أو الفكر، بطريق مباشر أو غير مباشر، مفترضين أن الاهمسا، ليست موقفاً سلبياً يقف عند الابتعاد عن كل مايضر الغير، وإنما هي موقف إيجابي لأنها تمتد إلى الامتناع عن عمل الخير، مادام عدم تقدير هذا الخير يؤذي الغير، وتتجلى أهمية مبدأ الاهمسا في العقيدة الهندوسية أنها قرنت بمبادئ الصدق وعدم السرقة وتجنب الزنا والللذات الحسية والتقشف في كل المستلزمات(٤).
بمعنى أن اللاعنف باعتباره مبدأ ليس من بنات أفكار غاندي إنما هو متأصل في التاريخ الهندوسي، وقديم قدم الاقوام التي سكنت الهند، حتى أن الأساطير الهندية تعيده الى اكثر من مائة ألف عام(٥)!!، ولكن غاندي أحال الاهمسا من كونها سلوكاً دينياً إلى ممارسات نضالية في ساحة العمل السياسي يختلف في بعض جزئياته عن تلك الأسس، إذ بنى نهجه على أساس من عدم التعاون مع العدو بأيّ شكل، إلى جانب التقشف الشعبي والاعتماد على الطاقات الذاتية للمواطن عن طريق الامتناع عن شراء البضائع البريطانية أو التعامل مع مصانع المستعمرين ومزارعهم، وبهذا يمكنه إيقاع أكبر الاذى ببريطانيا التي إستهدفت نهب الثروات المادية والبشرية وإتخاذ البلاد سوقاً للبضائع ومستودعاً للخامات والأيدي العاملة والمحاربة، ولكي يضمن غاندي التقرب من الجماهير بصورة مباشرة طالب بعقد إجتماعات دورية يعلن فيها الحداد العام تخليداً لارواح شهداء الهند في طول البلاد وعرضها وإعلان الاضراب عن العمل في الميادين كلها(٦).
وكما فرض البريطانيون احتلالهم على الهند فرضت فرنسا وإسبانيا، منذ الثلاثين من آذار (مارس) ١٩١٢، حمايتيهما على المغرب، فكان أن قسم إلى اكثر من قسم، إذ جعلت معاهدة الحماية منطقة الريف في شمالي المغرب ومنطقة أخرى في الجنوب، من حصة إسبانيا، فيما أصبحت منطقة طنجة منطقة دولية برئاسة بريطانية أما ما تبقى من المغرب فأضحى تحت الحماية الفرنسية(٧)، وبهذا بدأت صفحة النهب الاستعماري وتسخير قدرات البلاد البشرية لصالح المستعمرين، فمنذ بداية توليه منصب المقيم العام، أقدم

(لويس ليوتي L.Lyautey) على تجريد فلاحي المغرب من أراضيهم الزراعية لمصلحة المستوطنين، ليصبح حوالي ٣٠٪ من أراضي المغرب بيد ثلاثمائة الف مستوطن فقط، قياساً إلى عدد سكان المغرب البالغ حينها ثمانية ملايين نسمة(٨).

جاء الردّ المغربي على المعاهدة سريعاً، على عكس الانموذج الهندي الذي تأخر قرنين من الزمن في الرد، وذلك بسبب التباين الموضوعي في الموروث الحضاري لكلا الانموذجين، فالانموذج الآسيوي، ذو نفس طويل وينطلق من خزين إتسم بالدفاع دون الهجوم بالاستناد إلى الفكر الهندوسي، فيما إستند المغربي على تراثه الاسلامي، السريع التأثر، والذي يتسم بالهجوم، وبهذا انطلق الهنود من أصالة وإنتماء لفكرة اللاعنف، علماً أنهم كانوا قد واجهوا الظاهرة الاستعمارية خلال العصرين القديم والوسيط بالسلبية ومحاولة إحتواء الهاجمين وليس مواجهتها بالعنف والسلاح، وهو مايفسر تأخر العنف الهندي ضد الاحتلال البريطاني حتى أواخر القرن الثامن عشر وذلك بتأثير العنصر الاسلامي في الهند على الرغم من مشاركة الهندوسي في بعض فصول هذا العنف أما المغرب، فكان الجواب المسلح على تطورات المعاهدة وتداعياتها منذ العام ١٩١٢ عندما شهدت مدينة فاس ومناطق أخرى في الجنوب، إنتفاضة عارمة أدت إلى مقتل العديد من المستعمرين، وكان في مقدمة اهتمامات المقيم العام الجديد لويس ليوتي إخماد الانتفاضة وتثبيت الحكم الفرنسي، وهكذا كان على الثوار خوض العديد من المعارك قبل أن يتمكن الغزاة من إجهاض انتفاضتهم، في هذه الظروف شهد العام نفسه تنازل السلطان عبد الحفيظ (١٩٠٨ – ١٩١٢) عن العرش لصالح مولاي يوسف بن الحسن الاول(٩).

لكن المقاومة المسلحة للاحتلال الاجنبي دخلت مرحلة جديدة منذ العام ١٩٢١، عندما بدأ يقود الجهاد في منطقة الريف محمد بن عبد الكريم الخطابي (١٨٨٢ – ١٩٦٣)، الذي ينحدر عشائرياً من قبيلة بني ورياغل المعروفة بتدينها وبأسها الشديدين، فضلاً عن أنه تلقى دراساته في القرويين وغيره وتدرج ليصبح قاضي القضاة، أي أنه كان ينتمي حضارياً إلى ما أسميناه النمط الاسلامي الهجومي المؤسس على عقيدة الجهاد وإلغاء الآخر أو احتوائه صاغراً، ولايمكنه التعايش بسهولة مع السلبية والانحناء للعواصف مهما اشتدت وبأي الخسائر، وتمكن بالفعل من إلحاق هزائم منكرة بالاسبان، ولم يركع إلا بعد أن بذلت فرنسا وإسبانيا وغيرهما جهوداً سياسية وعسكرية ضخمة ضد قواته، ولم تتوانيا عن قصف القرى وإبادة السكان بالطائرات والمدفعية والغازات السامة(١٠). لكن على الرغم من النتائج الخطيرة التي حققتها هذه الثورة، إلا أن ماتحقق، وهو معنوي في أغلبه، لايمكن أن يبرر سقوط آلاف الشهداء والجرحى وتدمير المزارع والقرى بأسلحة عدو لايتوانى عن إبادة أي عدد من السكان دون وازع، فشكّل هذا الامر درساً هاماً وعته الحركة الوطنية منذ بداياتها التي تلت الثورة، فيما شهد العام الذي

أجهضت فيه الثورة عرس تتويج السلطان محمد بن يوسف، بعد أن أصبح العام ١٩٢٧ مخضباً بدماء الثوار في منطقة الريف.
وبهذا تكررت تجربة «حرب التحرير» الهندية، التي تمكن البريطانيون من إجهاضها باستخدام الأساليب ذاتها التي إستخدمها الغزاة في المغرب لاسيما سياسة «فرق تسد» فأدرك محمد بن يوسف عدم فاعلية العنف المسلح في مواجهة أساليب الاحتلال، بسبب تفوق العدو، فارتأى أن يخطو بهدوء نحو أهدافه دون أن ينسى أنها تتلخّص في أن تراث أجداده ومستقبل شعبه ووطنه في يد عدو شرس، وعليه أن ينتزعهما منه بمهارة ودون تهور أو مغامرة، لكن طريقه لم يكن سهلاً دائماً، بل هو أكثر صعوبة من الانموذج الهندي، لان الظروف التاريخية والتعاليم الدينية الهندوسية، أوجدت المناخ الفكري والنفسي والارضية الخصبة لظهور غاندي كممثل لهذا التراث كما أسلفنا، بينما يمثل منهج محمد بن يوسف النضالي، وهو الرجل الذي ينتمي إلي إرث في المقاومة مختلف عما في الحضارة الهندية أمر له مغزاه ودلالاته الفكرية الاصلية. فبالرغم من أن التعاليم الاسلامية تبارك الجهاد وتقدسه فإن ابن يوسف تبنى سياسة اللاعنف. اي انه تمكن بمهارة من الانتصار على الذات والانسلاخ عن هذا التراث الذي افترض إمكانية التزاوج الشرعي بين العقل والسيف ففضل ابن يوسف ان يكون السيف في غمده والعقل هو الذي يتحرك، بمعنى ان غاندي كان يجد ما يعزز عزوفه عن العنف في تراثه الفكري والروحي، وبالتالي كان خياره للاعنف أسهل بكثير من مهمة ابن يوسف، لكن الذي يجمع بين الانموذجين هو ادراكهما معاً للنفق المسدود والكلف الاجتماعية والاقتصادية والسياسية لاسلوب العنف ضد الاحتلال في البلدين كليهما.
وبهذا فقد كانت مهمة إبن يوسف في إقناع شعبه بسياسته الجديدة عسيرة ذلك لان أهل المغرب تمرسوا على الثورة وانتشروا في جبال المغرب وأريافه لاصطياد العدو المحتل، وكانوا في سنوات الحرب العالمية الثانية وما بعدها يعانون من إحباط الهزيمة التي لحقت بجهادهم، فكانوا بأمس الحاجة إلى مرور زمن لادراك الواقع الجديد، ومن ثم التعايش معه، او انتظار ظهور جيل جديد ينتهج اسلوباً اخر يمكنه من تفويت الفرصة على العدو باستخدام عوامل تفوقه في العنف. ونظن أن الالتفات إلى سياسة اللاعنف التي تتساوق مع مبادئ السيد المسيح اعتمدت لاحراج الفرنسيين الذين ينتمون إلى تراث المسيح، دون أن يشكل ذلك النهج هجر السلاح، بل اللجوء إلى استخدامه في الوقت المناسب. فمن عوامل الاختلاف بين الإنموذجين، موضوع الدراسة، ان غاندي يفهم الساتياغراها، بأنه يمثل نزع السلاح نهائياً عن اي شكل من اشكال المقاومة، اي انه ليس فقط لايمارس العنف، وإنما لايباركه، فيما يعني اللاعنف في استراتيجية السلطان، عدم استخدام السلاح في الأساس في النضال المغربي، مع إدخاره وتجميعه عندما تحين ظروف النضال المناسبة لاستخدامه، أي انه في

الوقت الذي لايفضل إستخدامه، كان يبارك القوى التي تستخدم السلاح من أبناء شعبه ولايتبرأ منها.

تلخصت سياسة السلطان الجديدة في اتجاهين استراتيجية التقرب من أبناء الشعوب وتثبيت مركز العرش في وجدانهم وقلوبهم، لاسيما الفئة المثقفة منهم، ثم عدم التعاون مع الغزاة بصورة تدريجية بالاستناد إلى بنود معاهدة الحماية التي تعد فيصلاً بين الطرفين، والعمل على نشر مطالب المغرب المشروعة أمام الرأي العام العالمي واستغلال الفرص المتاحة لتحقيق ذلك، وبغية تحريك الموقف كان السلطان يحرص على إيصال العلاقة بينه وبين المقيم إلى حافة الهاوية، بهدف تعريته والكشف عن أهدافه الحقيقية، والتي هي أهداف فرنسا. فبعد نشوب الحرب العالمية الثانية وإجتياح الألمان لفرنسا وإعلان الاقامة العامة الفرنسية والمستوطنين تبعيتهم لحكومة فيشي الموالية لهتلر، أعلن السلطان وقوفه إلى جانب فرنسا في محنتها ضد الألمان(١١). وربما أخذ بعض الباحثين عليه وعلى الحركة الوطنية في المغرب، أنهم لم يستغلوا هذه الفرصة لتجنيد أبناء المغرب لطرد الغزاة من البلاد(١٢). لكن هذا يحتاج في رأينا، إلى رؤية واقعية وليست نظرية، فلكي يتحقق التحرير، ينبغي تجنيد الرجال وتدريبهم على القتال بعيداً عن عيون الفرنسيين، وهو مايصعب تحقيقه في ظروف الحرب ووجود قوات الإقامة الفرنسية المتفوقة، ثم أن السلطان لايريد ان يكرر صورة الشريف حسين عندما أعلن الثورة العربية ١٩١٦ ضد العثمانيين دعماً لبريطانيا وحلفائها، فخذله هؤلاء دون حياء، وبإزاء ذلك فقد رفض التعاون مثلاً مع المقيم العام الفرنسي في مقاومة نزول قوات الحلفاء في المغرب لانتزاع شمالي إفريقيا من القوات الالمانية والموالية لها(١٣). وبهذا رفض محمد بن يوسف أن يقاتل نيابة عن غيره كما فعل الشريف حسين من قبله، وجنب شعبه دماءً كثيراً ما سالت دون جدوى، لكنه حرص على طرح قضية استقلال المغرب أما مؤتمر الدار البيضاء أواخر العام ١٩٤٢، عندما التقى الرئيس الامريكي (فرانكلين روزفلت F.Roosevelt ١٩٣٣ – ١٩٤٥)، الذي أيد الاستقلال وقيام حكومة مغربية ذات سيادة(١٤). فاكتسب السلطان وقضيته سمعة دولية جيدة تخدم أهداف المغرب.

إنعكست فكرة اللاعنف التي تبناها محمد بن يوسف، في نضال الحركة الوطنية المغربية وإتجاهاتها السياسية والفكرية، فقدمت اللجنة التنفيذية للحزب الوطني وقيادته العليا في الحادي عشر من كانون الثاني (يناير) ١٩٤٤ وثيقة الاستقلال التي طالبت في بنودها بتحقيق استقلال المغرب ووحدة أراضيه في ظل ملكية دستورية يقف على رأسها السلطان محمد بن يوسف، ويؤشر هنا على مقدمي الوثيقة أمرين، أولهما: حرصهم على تقديمها لشخص السلطان، بل والتمسوا منه السعي في الداخل والخارج لتحقيق بنودها، وهذا يعني أن إنطلاقة الحركة الوطنية، بدأت باتخاذ السلطة مرجعية وطنية لاحياد عنها، وثانيهما: أن

الحزب تابع محمد بن يوسف في انتهاج سياسة اللاعنف، إلا أن سلوك الأحزاب السياسية لسبيل اللاعنف لم يكن واضحاً من الناحية السياسية والاعلامية باتجاه العلاقة بين عناصرها، ففي الوقت الذي كانوا فيه يعادون أعداء الاستقلال كانوا أيضاً معادين للآخر الوطني المعادي لأعداء الاستقلال[١٥]. فهم أحياناً كانوا وكلاء للمقيم العام عملياً، وهذا التناقض في السلوك لانجده عند الخط السياسي الواضح في اللاعنف لدى محمد بن يوسف، وهو ما سنتلمسه في موقف الأحزاب من المقاومة المسلحة بعد نفي السلطان وعودته. وتعبيراً عن التأييد الشعبي لنهج اللاعنف الذي ورد في وثيقة الاستقلال، تظاهر السكان بتجمعات سلمية عديدة واجهتها الاقامة باعتقال بعض المواطنين بتهمة الاتصال بالألمان[١٦]، مما أدى إلى انتشار التظاهرات في مدن المغرب، وسقط بسببها عشرات الشهداء والجرحى، ولم ينفع تأكيد حزب الاستقلال لسلطات الاقامة العامة في أنه لاينوي استخدام العنف ولايرفض المساومة معهم[١٧].

ولم تنحصر سياسة اللاعنف في نضال السلطان والأحزاب السياسية، بل أثبتت البرجوازية الوطنية وقوفها إلى جانب قضية شعبها ومطالبة العدالة، لاسيما بعد أن أضحت مصالحها مهددة بفعل المشاريع الاقتصادية التي نهض بها المستوطنون وسلطات الحماية، اذ رفض السلطان والحركة الوطنية والبرجوازية المغربية التعاون مع المقيم العام الفرنسي الجديد (إيريك لابون E.Labonne) وبادرت البرجوازية الوطنية بتأسيس شركة للنقل الجوي وأخرى للإنتاج السينمائي فضلاً عن مؤسسات تعليمية وغيرها لمنافسة المشاريع الفرنسية المماثلة وإحباطها، وهو أمر يذكرنا بدعوة غاندي للهنود إلى مقاطعة البضائع البريطانية والاعتماد على قدرات الهنود الذاتية، ثم حصل أن ألحق السلطان هزيمة نهائية بالمقيم لابون عندما أعلن في التاسع من نيسان (أبريل) ١٩٤٧، في خطاب ألقاه عند زيارته لمدينة طنجة، إرتباط المغرب بدول الجامعة العربية والدول الاسلامية، بدلاً من ارتباطه بالاتحاد الفرنسي، كما كان مكتوباً في أصل الخطاب الذي أعدته الاقامة العامة، وذاك أمر كانت تخشاه بشدة فحاولت تعطيل زيارة السلطان مستغلة حادث قتال حصل بين الجنود السنغاليين وسكان الدار البيضاء قبل الزيارة بيومين[١٨].

كان تولي الجنرال (ألفونس جوان A.Juin) منصب المقيم العام في المغرب، عام ١٩٤٧، إختباراً شديداً لمنهج اللاعنف الذي نهض به السلطان محمد بن يوسف في مقارعة الاستعمار الغاشم، لاسيما أنه أعلن منذ اليوم الأول لمجيئه عزمه على مقاومة الاتجاهات الاستقلالية وتجريد السلطان من صلاحياته عن طريق إيجاد نوع من اللامركزية في إدارة البلاد وتأسيس مجلس شورى يتكون من فئتين إحداهما فرنسية يختار أعضاؤها بالانتخاب المباشر، وأخرى مغربية، ينتخب أعضاؤها على درجتين، وإيجاد مجالس بلدية وقروية يتقاسمها المستوطنون والوطنيون

مباشرة[١٩]، وهذه الخطوات كلها تصب في مصلحة الاقامة نحو سلب صلاحيات السلطان، الامر الذي جعله يقف ضد تنفيذ مثل هذه الاجراءات.

مع هذا استمر السلطان في تنفيذ سياسة اللاعنف، وتذكير الفرنسيين بمطالب المغرب فقدم أثناء زيارته لباريس عام ١٩٥٠، مذكرتين إلى رئيس الجمهورية الفرنسية، تضمنتا طلباً صريحاً بالغاء نظام الحماية، لكن فرنسا التزمت الصمت حيالهما[٢٠]، فيما اثبت السلطان لجوان تفاهمه مع الاستقلاليين في مجلس شورى الحكومة فعندما هاجم أحد الاستقلاليين نظام الحماية بشدة وقام جوان بطرده من المجلس تضامن زملاؤه معه وخرجوا من المجلس ثم قابلوا السلطان وأطلعوه على ماجرى بوصفه مرجعهم السياسي، وبهذا أفرغوا الاجراء الذي اتخذه جوان بتأسيس المجلس من محتواه، فبادرت الاقامة إلى تحريك التهامي الجلاوي، باشا مراكش وأحد المتعاونين مع الفرنسيين، ليطلب من السلطان وضع حدّ للاتجاه الاستقلالي، لكن الاخير طرده من القصر[٢١]، فبدأ الصراع يشتد بين السلطان والحركة الوطنية من جهة وبين الاقامة العامة والمستوطنين الفرنسيين والمعاونين معهم من جهة أخرى.

ومنذ أوائل العام ١٩٥١، بدأت مرحلة جديدة في نضال السلطان، ففي شهر كانون الثاني (يناير)، قابل جوان السلطان محمد بن يوسف، وطلب منه إصدار بيان يستنكر فيه نشاط حزب الاستقلال ويعلن خروج أعضائه على الاسلام، فضلاً عن المطالبة بتوقيع عدد من مشاريع الظهائر التي قدمتها له الاقامة العامة بهدف الحدّ من سلطانه، لكن السلطان كان يدرك دوافع جوان من مطالبه هذه، وهي بدورها كانت امتحاناً عسيراً لمنهجه، وهكذا تعامل مع الأمر بحكمة بالغة، وحاول إيصال الامور الى حافة الهاوية من أجل إحراج جوان وفضح مخططاته، فاعتذر عن إصدار البيان المذكور بحجة أنه فوق الاحزاب، كما أنه آثر تعطيل التوقيع على المشاريع المطروحة، وإذا صحّ ما قيل عن أن جوان هدد السلطان بالعزل إذا لم يصدر البيان[٢٢]، فإنه يكون إرتكب خطأ كبيراً أوقعه فيه السلطان بحنكته لأن هذا التهديد سرعان ما انتشر انتشار النار في الهشيم وأحدث ضجة كبيرة في الاوساط الدولية والمحلية، اضطرته إلى مقابلة الأمير الحسن، النجل الاكبر للسلطان، نافياً تهديده للسلطان بالعزل، لكنه عاد في الثاني عشر من شباط (فبراير)، إلى عرض طلباته السابقة وزاد عليها طلباً باقالة الوزراء ذوي الميول الاستقلالية[٢٣].

كان إعلان السلطان البراءة من حزب الاستقلال، معناه تخليه عن أي إتجاه استقلالي يمكن أن ينتهجه في المستقبل، كما أن من شأنه أن يقلل من تلك الهيبة التي اكتسبها في نفوس المسلمين والرأي العام العالمي، كما أن هذا الاعلان، سيؤدي إلى تحويل الاستقلاليين عنه في ظروف تلك المرحلة، لذا أصرّ على موقفه، على الرغم من إعداد التهامي الجلاوي العدة وبالتنسيق مع جوان لتحريك أعوانه نحو مدينتي الرباط وفاس للتأثير على موقفه، إذ

تحركت قوات الاقامة العامة لمحاصرة قصري السلطان وولده الأمير الحسن بحجة حمايتهما من القبائل، التي حمّلها الجلاوي عرائض تدين حزب الاستقلال[٢٤].

وعندما حقق السلطان مبتغاه في فضح نوايا سلطات الاقامة وأهداف المتعاونين معها، إنتقل في الخامس والعشرين من شباط (فبراير) لتهدئة الموقف، عندما لبى مطالب جوان دون أن يدين حزب الاستقلال، ثم ذكّر شعبه بشروط الصراع الجديدة عندما دعاهم إلى «إلتزام الهدوء والحكمة وعدم اللجوء إلى العنف»، لكي لايعطوا الاقامة العامة حجة للقيام بحملة قمع جديدة ضدهم[٢٥]. والتزمت القوى الوطنية طوال الازمة الصمت بدعوى تفويت الفرصة على المقيم العام في تصفية بعضها[٢٦]. لكن سلطات الاقامة لم تتردد في اعتقال بعض الوطنيين بما حفز القوى الوطنية في نيسان (أبريل) على اعداد/ ميثاق جبهة وطنية يتضمن وقوف هذه الاحزاب إلى جانب السلطان في صراعه مع الاقامة العامة وعدم التعامل مع الفرنسيين قبل إعلان الاستقلال[٢٧]، وهو يعني تأكيد الاحزاب التفافها حول السلطان من جديد، في وقت لم يتأخر الأخير عن تذكير الفرنسيين بمطالب المغرب الاستقلالية، فبعث رسالة جديدة إلى الرئيس الفرنسي ذكره فيها برسالتيه السابقتين وحدد فيها برنامجاً يتضمن بحث نظام الحماية الفرنسية في المغرب[٢٨].

تمكن السلطان محمد بن يوسف من بث روح الرفض والمقاومة لدى مختلف الاوساط الوطنية المغربية، وجعلها تلتف حول شخصه، بما فيها العناصر اليسارية من أعضاء الحزب الشيوعي المغربي[٢٩]، والذين مارسوا عدداً من النشاطات الوطنية، فدفعت الشرطة السرية الفرنسية لارتكاب مذابح في الدار البيضاء، راح ضحيتها المئات من الوطنيين وإعتقال أعداد من أعضائه، وأصدرت قراراً بمنع الحزب من العمل وغلق عدد من الصحف، وإزداد الأمر سوءاً عندما نفذ «حزب الشورى والاستقلال»، إضراباً وتظاهرة في مدن الرباط ومكناس، اضطرت السلطات الفرنسية إلى اعتقال أكثر من مئتي وطني ليصبح عدد المعتقلين في عموم المغرب أكثر من ثلاثين الفاً[٣٠]. فدفعت هذه الاحداث كلها السلطان إلى رفض التعاون مع الاقامة والتشدد في الامتناع عن توقيع مشاريع الظهائر المقدمة إليه.

وصف المقيم العام الفرنسي السلطان، نتيجة هذا التصلب، بأنه «يبدو كما لو كان رئيساً لحزب الاستقلال» لاسيما بعد أن أعلن مطالبه بتشكيل حكومة مغربية مركزية وذات نفوذ حقيقي[٣١]. فاستفز بذلك جميع أعدائه من الفرنسيين والمتعاونين معهم وفي مقدمة هؤلاء الجلاوي ومحمد عبد الحي الكتاني وبعض زعماء الطرق الصوفية والاقطاعيين والذين إستلزمت مصالحهم الوقوف مع الاقامة العامة ضد مصلحة وطنهم، فوقّعوا في آذار (مارس) ١٩٥٣، عرائض تجرأوا فيها على اعلان ضرورة إسناد العرش لشخص غير محمد بن يوسف، ووصفوه بأنه «يقود المغرب نحو الدمار ويلعب لعبة الاحزاب السياسية غير

المشروعة»(٣٢). لكن عدداً آخر من علماء الدين أعلنوا عدم أهلية رجال الطرق الصوفية لاصدار احكامهم ضد السلطان الذي لايمكن أن يبايعه سوى علماء الدين. فكانوا بذلك فاتحة حملة مضادة للجلاوي وأتباعه اشترك فيها ثلث الموقعين على عرائض الجلاوي، مما يدل بوضوح على أن هؤلاء أجبروا عدداً من علماء الدين ورؤساء العشائر على توقيع مثل هذه العرائض. كما انطلقت التظاهرات المنددة بسلوك الجلاوي وأعوانه ووجهت بالقمع والقسوة(٣٣).

وإذا كان غاندي يحرص على إعلان الصيام حتى الموت في سجون الاحتلال البريطاني بغية استفزاز مشاعر شعبه وتحريكها فتوحدهم مأساته لطلب الاستقلال التام، فإن محمد بن يوسف لم يتردد هو أيضاً في وضع حياته على كفه في أكثر من موقف لمواجهة الفرنسيين وأتباعهم، ولاسيما في الثالث عشر من آب (أغسطس) ١٩٥٣، عندما تحرك آلاف الفرسان من القبائل الموالية للجلاوي نحو الرباط وأعلنوا إصرارهم على خلعه وتنصيب محمد بن عرفة سلطاناً بدلاً عنه، فتحركت قوات فرنسية بحجة حماية قصري السلطان وولده الحسن، وكان المقيم العام (أوغسطين غيوم A.Guillaume) يأمل ليّ ذراع السلطان واجباره على توقيع مشاريع الظهائر المعطلة، لكن محمد بن يوسف أراد استغلال هذه الفرصة، ورآها مناسبة لتعرية أعدائه وكشف نواياهم امام الشعب والعالم، فرفض التوقيع على هذه الظهائر، وبالفعل نفذ أعداؤه خطتهم فخلعوه من الحكم، ونصبوا محمد بن عرفة إماماً على المسلمين. ولكي يحرج محمد بن يوسف المقيم العام وافق في اللحظات الاخيرة على توقيع ما مطلوب منه لكي يظهر أمام الرأي العام العالمي الذي كان بحاجة بين الحين والآخر إلى صدمة تنبهه لمأساة المغرب بوصفه طرفاً معتدى عليه، لوينقل المبادرة للعالم للحديث عن الظلم الفرنسي. وهكذا وقع الظهائر المطلوبة في الثالث عشر من آب (أغسطس)، فأشعره غيوم بأنه لم يعد من مسؤولية فرنسا ضمان حماية السلطان وعائلته(٣٤). وهكذا تعاونت سيوف الفرنسيين مع سيوف المتعاونين معهم لخلع السلطان في العشرين من الشهر نفسه بعد أن رفض التنازل، ورحل مع أسرته إلى كورسيكا في البحر المتوسط(٣٥). وكان يعلم تماماً أن كل مغربي سيتحول إلى محمد بن يوسف في مواجهة القوة الغاشمة، كما أنه كان مطمئناً إلى أن إرادة الشعب المغربي، قبل غيره، هي التي ستعيده مطوقاً بأكاليل الغار والانتصار إلى المغرب المحرر.

لقيت عملية خلع السلطان ونفيه استنكاراً وغضباً شديدين في الوطن العربي والعالم، فاسبانيا التي تطور موقفها لصالح المغرب بعد الحرب العالمية الثانية، رفضت مثلاً الاعتراف بسلطة محمد بن عرفة واستنكرت العمل الفرنسي، إلاّ ان الداخل لم يشهد فعلاً سياسياً ملموساً ضد إجراءات الاقامة والجلاوي، بما في ذلك حزب الاستقلال الذي التزم الصمت حيال تطورات الموقف كلها، ويبرر البعض ذلك باقدام السلطات الفرنسية على تطويق المدن

بالتعاون مع بعض القبائل، واعتقال عدد من زعماء الحركة الوطنية لمنعهم من التحرك، لكن الذي يبدو ان الفعل السياسي الشعبي المضاد كان بحاجة الى أيام ليصحو من الصدمة.
كان ظن السلطان وثقته بشعبه في محلها، إذ بادرت الجماهير المغربية وقواعد حزب الاستقلال بالعمل المسلح ونظمت المقاومة المسلحة ضد الوجود الفرنسي والمتعاونين معه من المغربيين بصورة فاعلة بعد نفي السلطان، بعد ان كانت، ومنذ العام ١٩٥١، تنفذ بعض العمليات العسكرية الفردية، بعيداً عن الدوائر السياسية التقليدية التي لم تبارك العنف حينها وشكلت لجان انضباط لرصد المقاومين، مع إنها ادعت بعد الاستقلال تبنيها هذا النشاط بعد أن أثبت نجاحه(٣٧). فضلاً عن أن نفي السلطان حوّل القضية المغربية إلى المجال الدولي وأصبحت العنوان الاول في جداول اعمال المنظمات الدولية والمؤتمرات الاقليمية، فضلاً عن المنظمات العربية والاسلامية، اذ طرحت قضية استقلال المغرب أمام هيئة الامم المتحدة وجامعة الدول العربية ومنظمة الصحة العالمية ومؤتمر باندونغ ١٩٥٥ وغير ذلك. كما دخلت القضية في برامج نضال الاحزاب والمنظمات العربية في العراق ومصر وسوريا وغيرها(٣٨).
تضافرت جهود أبناء المغرب ودماؤهم مع الجهد العربي والدولي وتطورات داخلية في النظام السياسي الفرنسي، لاجبار فرنسا على إعادة محمد بن يوسف إلى المغرب، لاسيما بعد أن وجهت ضربات مؤلمة للوجود الفرنسي بفعل نشاط المقاومة المسلحة وفعاليات جيش تحرير المغرب العربي، الذي تم تأسيسه في القاهرة وانطلقت فعاليته في تشرين الاول (أكتوبر) ١٩٥٥، فعاد السلطان إلى بلاده وعرشه في تشرين الثاني (نوفمبر) ١٩٥٥، واستقبل استقبالاً كبيراً اشترك فيه اكثر من سبعمائة وخمسين ألف مغربي، ثم منح المغرب استقلاله بعد مفاوضات مع فرنسا لينادى بمحمد الخامس ملكاً على المغرب الذي نال استقلاله في الثاني من آذار (مارس) ١٩٥٦(٣٩).
انتهت بذلك صفحة من صفحات النضال الوطني المغربي، بانتصار إرادة الشعب الذي حرص سلطانه على تدريبه على مبادئ اللاعنف، دون أن ينسى استخدام العنف عندما تستدعي الضرورة. فعندما رفض المحتلون التفاهم مع السلطان ونهج اللاعنف المغربي والعقلانية، كان للشعب رأي آخر، عندما تحولت المدن المغربية إلى ميادين مواجهة بين الغزاة وأتباعهم من جهة وبين الغزاة وأتباعهم من جهة وبين مجاهدي المقاومة المغربية، الذين تمسكوا بعرشهم وسلطانهم الشرعي، فمكنت سياسة اللاعنف من تحويل المعركة لصالح السلطان وشعبه، بمعنى انه لايجرؤ احد على عدّ اللاعنف سبباً وحيداً في النصر المغربي، كما هو حال الانموذج الهندي، بل ان تضافر اللاعنف الرسمي المغربي مع العنف الشعبي الذي استدعي في الوقت المناسب، بعد أن تحدى الفرنسيون ثوابت الشعب الذي حول السياسي الى روحي، وهو أمر لم يحصل في الانموذج

الهندي، ويتجلى سبب فشل اللاعنف منفرداً في المغرب في اختلاف مزاج الخصم الفرنسي عن مثيله البريطاني أي ان هناك تبايناً في ظروف التحدي(٤٠)، إلى جانب الاختلاف العقائدي لدى الشعب المغربي عن مثيله الهندي، وهناك ثمة تباين جوهري بين الانموذجين هو أن سياسة اللاعنف الهندية لم تستطع ان توحد البلاد التي كانت على شفا التفرق بسبب تنوع الاستعمار، بعد أن وحدت المحنة هذه الانحاء خلف عرش محمد بن يوسف، وهكذا إتفقت النتائج (الاستجابة) بمقدار ما تشابهت الاسباب (التحديات)، وإختلفت عندما إختلفت المقدمات بين الانموذجين. ■

---

(١) (الساتيا Satya) في اللغة السنسكريتية تعني الحقيقة و (غراها Graha) الثبات، وبهذا تكون (الساتياغراها Satyagraha) تعني الحقيقة الثابتة، طالما وصف الهندود مبدأ الاهمسا (نبذ العنف) بهذا الوصف، فاصبحت الصفة إسماً يطلق على الموصوف وأصبحت تشير إلى الانموذج الهندي في نبذ اللاعنف.

(٢) المهاتما غاندي، قصة تجاربي مع الحقيقة، ترجمة: منير البعلبكي، الطبعة الرابعة، بيروت، ١٩٧٩، ص ٣٦٩.

(٣) جواهرلال نهرو، لمحات من تاريخ العالم، ترجمة: لجنة من الجامعيين، بيروت، ١٩٥٧، ص ٢٧٣.

(٤) عبد العزيز الزكي، نشأة الفكر الهندي وتطوره في العصور القديمة، «مجلة عالم الفكر»، الكويت، العدد الثالث، المجلد الاول، ١٩٧٠، ص٢٦١.

(٥) المصدر نفسه، ص ٢٥٨.

(٦) نهرو، المصدر السابق، ص٢٧٢.

(7) C.A.Julien, Le Maroc Face aux imperialisme 1914 - 1956, Paris, 1978, P.72 - 83.

(٨) محمد بن الحسن الوزاني، وطنيات، بيروت، ١٩٨٦، ص ١٢٨ – ١٤٢.

(9) Julien, O.P.Cit, P. 83.

(١٠) فتحي حسني نصار وخضير عبد الهادي البرعي، تاريخ الوطن العربي الحديث والمعاصر، طرابلس، ١٩٩٠، ص ١٢٠ – ١٢١.

(11) W.Kanpp, North West Africa, London,1977, P.277.

(١٢) روم لاندو، تاريخ المغرب في القرن العشرين، ترجمة نقولا زيادة، بيروت، ١٩٦٣، ص ٢٦٠؛ زاهر رياض، شمال إفريقيا في العصر الحديث، القاهرة ١٩٦٧ ص٣٠٦؛ محمد محمد سلام امزيان، عبد الكريم الخطابي ودوره في لجنة تحرير المغرب العربي ١٩٤٧ – ١٩٥٦، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الآداب جامعة بغداد، ١٩٨٨، ص ١٨.

(١٣) لاندو، تاريخ المغرب... ص ٣٦٦.

(١٤) طالب الواثلي، العراق والقضية المغربية ١٩٥١ – ١٩٥٦، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الآداب – جامعة بغداد، ١٩٩٤، ص١٢.

(١٥) يراجع للاطلاع على تفاصيل الصراع بين علال الفاسي وعبد الكريم الخطابي: جريدة الزمان (بغداد)، العدد ٥٤٤٦ في ٧ تشرين الاول (اكتوبر) ١٩٥٠؛ جريدة صدى لواء الاستقلال (بغداد)، العدد ٤ في ٩ أيلول – (سبتمبر) ١٩٥٢.

(١٦) على الرغم من تأكيد قادة الحركة الوطنية على إتصالهم بالالمان، فإن بعض الباحثين يرون أن هذه التهمة عارية عن الصحة. يقارن: علال الفاسي، الحركات الاستقلالية في المغرب العربي، تطوان بلا تاريخ، ص ٢٥٦؛ عبد الكريم غلاب، تاريخ الحركة الوطنية بالمغرب، الجزء الاول، الدار البيضاء، ١٩٧٦، ص ٢٥٧؛ شارل أندري جوليان، إفريقيا الشمالية تسير، ترجمة: المنجي سليم وآخرون، تونس، ١٩٧٦، ص ٢٠٩؛ دوجلاس أ. اشفورد، التطورات السياسية في المملكة المغربية، ترجمة: عائدة سليمان عارف وأحمد مصطفى أبو حاكمة، بيروت، ١٩٦٣، ص ٤٦٨.

(١٧) كفاح كاظم الفرطي، حزب الاستقلال ودوره السياسي في المغرب ١٩٤٤ – ١٩٥٦، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الآداب – جامعة البصرة، ١٩٨٣، ص ٨٢ – ٨٩.

(١٨) الفاسي، الحركات الاستقلالية... ص٢٨٩ – ٢٩٦.

(١٩) زاهية قدورة، تاريخ العرب الحديث، بيروت، ١٩٨٥، ص٥٥٧.

(٢٠) الواثلي، المصدر السابق، ص ١٥.

(٢١) لاندو، تاريخ المغرب... ص ٣٤٧.

(٢٢) الواثلي، المصدر السابق، ص ١٤.

(٢٣) جوليان، المصدر السابق، ص ٤١٣.

(٢٤) روم لاندو، محمد الخامس منذ إعتلائه العرش حتى وفاته، ترجمة: ليلي أبوزيد، بيروت، ١٩٧٩، ص٧٨.

(٢٥) محمد العلمي، محمد بن يوسف، أتاريخ استقلال المغرب، الدار البيضاء، ١٩٧٥، ص ٧٥.

(٢٦) نقلاً عن الواثلي، المصدر السابق، ص ١٦.

(٢٧) علال الفاسي، حديث المغرب في المشرق، القاهرة، ١٩٥٦، ص ١٠٧ – ١٠٨.

(٢٨) أشفورد، المصدر السابق، ص ٢٤؛ الواثلي، المصدر السابق، ص ١٧.

(٢٩) علي يعتة، محمد الخامس الملك الوطني الشجاع والديمقراطي، «محمد الخامس الملك الرائد» (ندوة)، الرباط، ١٩٨٧، ١٩٤.

نحو مقاربة لتفسير إشكالية الغموض في النص النقدي العربي المعاصر

أ/ يحيى بعيطيش[*]

مدخل:

لاجرم أن اللسانيات أصبحت فى القرن العشرين مفتاح كل حداثة فى العلوم الإنسانية، فقد هيمنت عليها، باستعمالها حق متابعة اللغة أنى اتجهت، فغزت علم النفس والسوسيولوجيا والتاريخ وغيرها من العلوم الإنسانية[١].

ولم تكتف بذلك، بل واصلت زحفها صوب العلوم الدقيقة، فاحتلت مناطق من علم البيولوجيا والإعلاميات والرياضيات[٢]، فى محاولة لدك الحواجز بين العلوم الإنسانية والعلوم الطبيعية.

وكان من الطبيعى، أن يسلم النقد مفتاح مملكته إلى اللسانيات، ليدخل الحداثة من بابها العريض، فقد تخلى عن المناهج السياقية (كالمنهج التاريخى والانطباعى والنفسى والاجتماعى) ليحتضن المناهج النصانية، التى أصبح معها نقدا لسانيا.

والحقيقة أن اللسانيات، لم تفرض هيمنتها على العلوم الإنسانية بصفة عامة والمناهج النقدية بصفة خاصة، إلابفضل ثلاث ثورات كبرى، قامت بها طوال القرن العشرين.

أولاها، كانت ثورة دوسوسير (١٨٥٧-١٩١٣) التى أحدثت قطيعة تامة مع الدراسات اللغوية التاريخية والدراسات النحوية المقارنة، وخلصت الدراسات اللغوية من المعيارية، وأرست التوجه العلمى فى الدرس اللسانى الذى أصبح له استقلاله المميز، ومنهجه الصارم الذى يماثل دقة العلوم الصحيحة التى لاتخضع إلا للمنهج العلمى المضبوط[٣].

وقد تمخضت هذه الثورة عن ميلاد المذهب البنيوى الذى أثمر عدة نظريات لغوية.

أما الثورة الثانية، فكانت فى النصف الثانى من القرن العشرين، وهى ثورة شومسكى (١٩٢٨) على البنيوية، أو بالأحرى على المنهج البنيوى؛ لأنها فى حقيقتها – خاصة فى نموذجها الأول[٤]. تعتبر بنيوية توليدية، تمثلت ثوريتها فى منهجها العقلى الذى غير الدراسة اللغوية رأسا على عقب، برفضه للمنهج البنيوى التصنيفى الذى يكتفى بوصف الظاهرة اللغوية (دون أن يفسرها أو يعللها) انطلاقا من مدونة لغوية محدودة، فى حين أن المنهج التوليدى التحويلى، يصف ويفسر ويعلل قدرة الفرد (المتكلم السامع) ليس على إنتاج مدونة لغوية محدودة، بل على إنتاج وفهم مالا نهاية من الجمل الصحيحة.

أضف إلى ذلك، أن هذا النهج الجديد، قد أثمر نظرية لغوية جديدة، أصبح فيها النحو نظرية شاملة، تفسر اللغة وتصفها من حيث مكوناتها الصوتية والتركيبية والدلالية والتداولية[٥].

أما الثورة الأخيرة، فكانت فى الربع الأخير من القرن العشرين، وهى الثورة التبليغية[٦]. وتظهر

(*) باحث جزائرى.

فى ردود الأفعال التى أبداها اختصاصيون فى ميادين مختلفة(٧)، تجاه التصور التجريدى الذى انحصر فيه البحث اللسانى، سواء مع رائد اللسانيات الحديثة (دوسوسير) الذى اعتبر موضوع اللسانيات هو اللغة وليس الكلام أو صاحب النظرية التوليدية (تشومسكى) الذى حصر موضوع تنظيره فى القدرة اللغوية (Competence) دون الكلام أو التأدية (Performance).
ويعود الإعلان الصريح عن الثورة الحقيقية على نظرية شومسكى، إلى عالم الأجناس (الانثوغرافيا) – ديل هيمس (Dill Hymes) فى مقال شهير له سنه ١٩٧١(٨). انتقد فيه تشومسكى قائلا إن نظرية تشومسكى القائمة على توليد الجمل اللغوية المختلفة صحيحة تماما، إذا كان المقصود منها، وصف اللغة ككيان مستقل بذاته، بعيدا عن المواقف الاجتماعية، والحياتية التى تستخدم اللغة فيها. ولكن اللغة ككيان مستقل بذاته، بعيدا عن المواقف الاجتماعية، والحياتية التى تستخدم اللغة فيها. ولكن اللغة لاقيمة لها ككيان مستقل (....) فهى ليست قوالب وصيغا وتراكيب مقصودة لذاتها، وإنما هى موجودة للتعبير عن الوظائف اللغوية المختلفة، كالطلب والترجى والأمر والنهى والدعاء والوصف والتقرير، وغير ذلك من آلاف الوظائف اللغوية(٩).
وعلى هذا الأساس، أصبح من غير الممكن فصل بنية اللغة عن وظيفتها التبليغية... ولايمكن أن توصف الوصف الكافى إلافى إطار هذا الارتباط(١٠).
وبناء على كل ماتقدم، يمكن القول إن الثورات اللسانية السالفة الذكر، صاحبتها انفجارات معرفية، تولدت عنها نظريات لغوية كثيرة، نذكر منها بصفة خاصة، النحو البنيوى الذى مثلته نظريات مختلفة: كالنحو الصورى (لهلمسليف L Hjelmslev)، والنحو البنيوى (لتنيير L Tesniere)، والنحو البنيوى الوظيفى (لمارتينى A Martinet)(١١). والنحو التوليدى التحويلى الذى مثلته جملة من النماذج: بدءا بنموذج البنى التركيبية سنة ١٩٥٧، ونموذج أوجه النظرية التركيبية سنة ١٩٦٥، ونموذج النظرية المعيار الموسعة بعدها، وكذا النماذج التى طورها أتباع شومسكى بدءا من سنة ١٩٦٨(١٢). انطلاقا من نموذج الدلالة التوليدية: كنموذج البراكماتتكس (Pragmantax)، ونموذج التركيبيات الوظيفية(١٣).
أما الثورة الثالثة، فقد أعادت الاعتبار للنظريات النحوية الوظيفية: بدءا بنظرية الوجهة الوظيفية للجملة (لماتزيوس التشيكى W. Mathesius) منذ الأربعينيات، وتطوراتها على أيدى أتباعه(١٤)، ونظرية النحو النسقى لها لدى (Halliday M.A.K)(١٥)، ونظرية التركيب الوظيفى (لفان فالين وفولى (Van. Valan, and Foley)(١٦)، وانتهاء بنظرية النحو الوظيفى (لسيمون ديك Simon. Dik) التى أصبحت الوريث الشرعى للنظريات النحوية الوظيفية، ابتداء من الثمانينيات، وهى تطمح الآن أن تكون بديلا للنظرية التوليدية التحويلية بكل نماذجها.
وبهذا الذى أوجزت بسطه، أريد أن أسجل مبدئيا أن النقاد الغربيين – الذين نبتت فى أرضهم هذه النظريات النحوية – قد استوعبوها وتمثلوا مفاهيمها ومصطلحاتها، ثم بنوا عليها بعد ذلك؛

مناهجهم النقدية (بنيوية، أسلوبية، سيميائية، تفكيكية...). في حين، تسابق النقاد العرب الحداثيون إلى تبني المناهج السالفة الذكر، دون أن يتسلحوا بالثقافة اللسانية اللازمة التي تمكنهم من استيعاب تلك المناهج بالرجوع بها إلى أصولها الفكرية واللسانية بصفة خاصة – كما سنبينه في موضعه – الأمر الذي تسبب في إشكالية غموض متعددة الجوانب للنص النقدي المعاصر، نحاول أن نتبين أسبابها ومسبباتها وتأثيراتها على المبدع والمتلقي، لنخلص في الأخير إلى اقتراح نظرية النحو الوظيفي (لديك) على النقاد الحداثيين، ليستثمروا بعض مفاهيمها ومصطلحاتها في تحليل الآثار الفنية وتفسيرها؛ لأنها – في نظرنا – قد تحقق لهم فتوحات نقدية، ملائمة للقرن الواحد والعشرين.

١- إشكالية الترجمة:

ليس من هدف هذه الدراسة، مجابهة تعقيد إشكالية الترجمة، وتفصيل جوانبها المتعددة، وإنما غرضنا أن نتتبع بعض مشاكلها المتسببة في غموض النص النقدي؛ حيث نقف بالتحديد على إشكالية ذات بعدين: أحدهما مضموني، يتعلق بكمية المضامين النقدية المترجمة، والآخر فني يتصل بكيفية الترجمة وتقنياتها.

١-١ البعد المضموني:

يلاحظ المتتبع لحركة الترجمة النقدية في الساحة العربية أنها قليلة، إذا ماقيست بالكم النقدي المتدفق عند الغربيين، إن في مجال التنظير أو في مجال الممارسة، أضف إلى ذلك تأخر الترجمة، فأحيانا نترجم مناهج أو نظريات، بعد أن تتآكل ويتجاوزها الزمن، كما هو الشأن مع البنيوية[١٧]، أو بعد انسحابها من بؤرة الصدارة في بلادها الأصلية[١٨].

وفي هذا الصدد، يمكن أن نشير إلى سلبية هيمنة اللغة (الإنجليزية أو الفرنسية) على ترجماتنا النقدية، إذ توجد نظريات ورؤى نقدية جد متقدمة في لغات أخرى، لكن الهيمنة اللغوية فرضت علينا أن نترجم في الغالب عن الروسية أو الإيطالية أو الإسبانية أو الألمانية، بلغة وسيطة ومن ثم بواسطة نظرة تأويلية، باعدت بيننا وبين الأصل المباشر[١٩].

ومن السلبيات الأخرى التي كان لها تأثير كبير على الترجمة، غياب الاستراتيجية الفاعلة، فعلى الرغم من وجود مؤسسات متخصصة، كالمجامع اللغوية العربية، ومكتب تنسيق التعريب، وخاصة منظمة «الأليكسو» التي وضعت خطة شاملة للترجمة[٢٠]، فإن غياب الفعالية والمتابعة الميدانية المدعومة بسياسة مساندة، نتج عنها فوضى عارمة في المضامين والموضوعات المترجمة؛ حيث فتح الباب على مصراعيه للترجمات الفجة المتسرعة، التي غلب عليها طابع التجارة والبزنسة، فامتلأت سوق الكتاب المترجم بترجمات كتب الغزل والنسيج ورياضة اليوغا والطهي[٢١]. وبذلك اختلط الحابل بالنابل في ميدان الترجمة، وأصبح المترجم الذي تتوفر فيه شروط الترجمة، من إتقان للغة المصدر ولغة الهدف، إلى جانب التخصص عملة نادرة، كان منتوجها ترجمات هشة مشوشة، انتقلت عدواها إلى النص النقدي الحداثي.

٢-١ البعد الفني:

ويتعلق بالمنهجية التقنية التي تتطلبها عملية

الترجمة، في لغة المصدر المترجم منها واللغة الهدف المترجم إليها، وتتكون هذه المنهجية من أداتين أساسيتين هما:

١-٢-١- قاموس مزدوج:

يتكفل برصد المعادلات المعجمية بين اللغتين موضوع الترجمة، عن طريق استقراء حقولهما الدلالية؛ لإيجاد المقابلات، وفرز ماليس له مقابل في اللغة الهدف[٢٢]. ليكيف مع مفاهيمها وخصوصياتها الثقافية؛ لأن كل لغة تلتقط التجربة الخارجية بوسائلها الخاصة، وتبني تصورها الخاص الذي يضع علائق مفاهيمية معينة بين المفردات الموجودة[٢٣]. فيها، لاسيما في حالات الألفاظ المتجذرة في خصوصياتها الثقافية؛ فمثلا الفعلان: حج وزكّى في العربية، لانجد لهما في الإنكليزية أو الفرنسية مقابلا مطابقا لهما بنفس الحمولة الثقافية[٢٤].

ومن هذا المنطلق تزداد الترجمة صعوبة، كلما كانت مفاهيم لغة المصدر أو مصطلحاتها موغلة في خصوصياتها الثقافية.

١-٢-٢: نحو مقارن:

إن ماينطبق على المستوى المعجمي، في مايخص المقابلات والاختلافات، ينطبق كذلك على المستوى النحوي، فالترجمة الجيدة تتطلب نحوا مقارنا، بين اللغة الناقلة واللغة المنقول إليها، يرصد المعادلات والاختلافات الصرفية والتركيبية بين اللغتين[٢٥].

فعلى المستوى التركيبي، لابد من أن يراعي المترجم الخصائص التركيبية بين اللغات؛ فعلى سبيل المثال لا الحصر وظيفة المفعول به في اللغة العربية، يمكن أن تعطينا تراكيب من قبيل:

(أ) أعطى خالد هندا كتابا

فهذه الجملة لاتقابل حرفيا في اللغة الفرنسية بـ Khalid a donné Hind un livre) فهذه جملة لاحنة؛ لأنه لابد من مفعول غير مباشر، لذا تكون الجملة الصحيحة هي فقط Khalid a donné (un livre à hind)، كمالا يمكن أن نترجم جملة من قبيل:

(ب) كتابا أعطى خالد هندا، بمثيلتها في اللغة الفرنسية (Un livre Khalid a donné à Hind)

ولابترتيبها الحرفي Un livre a donné Khalid à (Hind) إذن يبقى التركيب السليم منحصرا في التركيب الأول (Khalid a donné un livre à Hind)

وهو التركيب الذي يبقى مقابلا للجملة:

(ج) هندا أعطاها خالد كتابا

فإذا أردنا البناء للمجهول قلنا:

(د) أعطي خالد كتابا، وتقابله الترجمة الصحيحة بالفرنسية (Un Livre a été donné à Khalid)

ولايجوز (Khalid a été donné un livre) كما لايجوز في العربية اللحن الشائع في التراكيب التي من قبيل:

(و) أعطي خالد كتابا من طرف هند.

أما على المستوى الصرفي، فالمسألة أعقد؛ لأن الخصائص الصرفية للغة العربية – كما لايخفى تختلف عن مثيلاتها في اللغات الأوروبية، فهذه لغات إلصاقية، والعربية لغة اشتقاقية، الأمر الذي يطرح مشكلات عدة، نقتطف منها في عجالة مشكلة ترجمة السوابق واللواحق[٢٦]. التي اختلف فيها المترجمون، فمنهم من دعا إلى إيجاد صيغ صرفية مقابلة لكل سابقة أو لاحقة؛ كترجمة السابقتين (a) و (an) بلا النافية مركبة مع الكلمة

المطلوبة، واللاحقة (ie) أو (gie) بالمصدر الصناعي أو «باء» النسبة. غير أن «باء» النسبة أو المصدر الصناعي، كثيرا ماتضيق بمقابلة لواحق متعددة من قبيل (isme) (ique) (iste) (ite) (logie)[٢٧]. لذا كان لابد من أخذ هذه السوابق واللواحق، في صيغتها التامة مع الجذر الذي سبقته أو لحقت به، وإيجاد مقابل كلي لها؛ كترجمة مصطلح (isotopie) مثلا بالتشاكل[٢٨].

ويماثل تعقيد ترجمة السوابق واللواحق، تعقيد ترجمة السمات الزمانية والجهية في الأفعال، فاللغة الفرنسية مثلا، تتعدد فيها صيغة الماضي وتتميز كل صيغة بسمات زمنية وجهية كما هو مبين في الجدول الموالي[٢٩].

زمـــن		جـهـة		صيـغـة
(أ) ماضي مطلق	+	تام آني منقطع	——	(Passé simple)
(ب) ماضي مطلق	+	غير تام مستمر	——	(Imparfait)
(ج) ماضي مطلق	+	تام آني مسترسل	——	(Passé composé)
(د) ماضي نسبي	+	غير تام مستمر	——	(Plus que parfait)
(ر) ماضي نسبي	+	تـــام آنـــي	——	(passé antérieur)

وحسب الدكتور أحمد المتوكل لانجد في العربية كل هذه السمات الزمنية والجهية[٣٠].

في حين يرى الدكتور تمام حسان، أن العربية أغنى بكثير من اللغة الفرنسية، سواء تعلق الأمر بالسمات الزمنية أو بالسمات الجهية[٣١].

وسواء كنا مع الأول أو الثاني، فإن إشكالية البحث عن المقابل الزمني أو الجهي أو تكييفهما تبقى مطروحة.

هذه باختصار شديد، بعض صعوبات الترجمة التي تسهل ملاحظتها في ترجمات بعض أعمال اللسانيين الكبار، أمثال: دوسوسير وتشومسكي ومارتيني، ليونز.. وبعض أعمال النقاد الكبار أمثال: بارت وتودروف وباختين وكريستيفا...

وهي إن دلت على شئ، فإنما تدل على أن الترجمة الجيدة، لاتقتصر فقط على إتقان لغة المصدر ولغة الهدف، بل تتعداها إلى اتباع نظرية لسانية في الترجمة، يتعرف المترجم من خلالها على الخصائص المرفولوجية والنحوية والأسلوبية، في اللغة المترجم منها واللغة المترجم إليها، ليقرب ما اقترب ويكيف ما ابتعد. وفي غياب ذلك، لانعجب من غموض الأفكار ولامن فوضى المصطلحات.

٢- إشكالية المصطلح:

لقد بدأت إشكالية المصطلح، تطرح بحدة مع النقد الألسني إذ أضحى من الصعب، أن يجد القارئ نصا نقديا معاصرا، لايشكو علة مصطلحية، أساسها عسر هضم هذه المصطلحات، أو تخمة ترادفها، فأول مايستوقف قارئ النصوص اللسانية أو النقدية – سواء كان قارئا عاديا أو متخصصا هذا الترادف المصطلحي، الذي يصل أحيانا إلى عشرات الألفاظ، للمصطلح الأجنبي الواحد المعبر بدقة ووضوح عن مفهوم واحد، متفق عليه عند علماء اللغة أو النقاد. لكن المصطلح على خارطة الثقافة اللسانية أو النقدية العربية، يبدو أن وظيفته تختلف عن صنوها الغربي؛ فهو عوض أن يكون عامل توحيد بين لسانيي العرب ونقادهم، أمسى عبئا ثقيلا على البحث والقارئ، وعلامة فاضحة لقطرية ضيقة، إذ يكاد كل بلد عربي أن ينفرد بمصطلحاته اللسانية أو النقدية. ولعل العينات المصطلحية التي أذكرها بعد قليل، أدلة سائدة لما زعمت، وأبدأها بمصطلحين لسانيين متداولين كثيرا بين اللسانيين والنقاد، وهما مصطلحا

(Compétence) و (Performance) حيث يوزعان جغرافيا كالآتي:
قدرة / إنجاز[32] ملكة لغوية/ تأدية لغوية[33] الكفاءة/ الأداء[34] المقدرة اللغوية/ الأداء اللغوي[35] الكفاية/ الأداء[36] السليقة/الأداء[37]. الكفاية اللغوية/ الأداء الكلامي[38] المقدرة/ الأداء [39] قدرة/ أداء[40].

وقد انتقلت هذه العدوى إلى النقد المعاصر، فلم تسلم مصطلحاته من إسهال الترادف المصطلحي، نكتفي بكشف بعض أعراضها في المناهج النقدية الكبرى:

نبدأه بمصطلح (Structuralisme) الذي تضاربت مقابلاته بين المغرب والمشرق: من هيكلية في تونس[41]. وبنوية في الجزائر[42]. وبنيوية في المغرب الأقصى[43]. وبعض دول المشرق، إلى بنائية[44] وبنيانية[45] وبنيية[46] وتركيبية[47].

ومايلاحظ على مصطلح البنيوية كمنهج، ينسحب على أغلب مصطلحاته، ولنأخذ على سبيل المثال مصطلح (Phonème) الذي نجدله المقابلات التالية: صوتم[48] حرف مبنى[49] صويت[50] صرفية[51] وحدة صوتية[52] صوت لغوي[53] فونيم[54] وفي المنهج السيميائي، نجد تضاربا كبيرا في ترجمة لفظتي (Sémiologie) و (Sémiotique) فقد وضعت لهما المصطلحات المترادفة التالية:

السيميائية، السميولوجية، السميوطيقية، السميوطيقا، العلامية، الإشارية، علم الإشارات، علم العلامات، الأعراضية، الدلائلية، الدلالية[55].

ويمكن لمتتبع مصطلحات هذا المنهج، أن يلاحظ أنه لم يسلم منها إلا القليل من فوضى الترادف، فمثلا مصطلح (isotopie) وضعت له المصطلحات التالية: التشاكل[56] القطب الدلالي[57] وحدة الصيغة[58] مخطط وحدة قرائنية[59] التناظر[60] الايزوطوبيا[61].

أما في المنهج التفكيكي (Déconstruction) فقد وضعت له ثلاث بدائل هي: التفكيكية، وهي التسمية الغالبة، والتقويضية[62] والتشريحية[63]، ولعل قلة بدائل هذا المصطلح راجعة إلى جدته وقلة ممارسي هذا المنهج في تحليل الآثار الأدبية.

في حين لم يسلم كتاب دريدا (Grammatologie) المتضمن للمبادئ الأساسية لهذا المنهج من الإسهال المصطلحي، إذ نجدله البدائل التالية: النحوية، علمانية النحو، في علم النحو، النحولوجيا، غراماتولوجيا، الكتابية، علم الكتابة[64].

ويجري على مصطلحات هذا المنهج مايجري في الغالب على مصطلحات المناهج الأخرى؛ فمثلا نجد مصطلح (logocentrisme)، تتجاذبه المقابلات التالية: اللوغو مركزي، التمركز المنطقي، العقلنة المعرفية المركزية[65].

ومما تجدر الإشارة إليه أن هذه الفوضى المصطلحية، لاتقتصر على اختلاف المصطلحات بين البلدان العربية فحسب، بل نجد أحيانا خلافا مصطلحيا بين نقاد بلد واحد، وقد نجده عند ناقد واحد؛ يبتدئ مشواره النقدي في مؤلف بمصطلح ثم يعدل عنه إلى مصطلح آخر في دراسة ثانية ثم يغيّره في دراسة ثالثة[66].

كما قد لاتسلم الدراسة النقدية الواحدة من

الترادف المصطلحي؛ كأن تجد فيها خمس لفظات (الدلائلية، السميائية، السميولوجية، السميوطيقية، التأويلية)[٦٧] . للمصطلح الأجنبي (Semiologie) .

وقد لاتسلم الصفحة الواحدة بل الفقرة الواحدة، من سمة الترادف؛ كمن يشرح لك مصطلح (morpheme) بثلاث كلمات (مورفيمات، شكيلات، صرفيمات)[٦٨] ، أو يتساهل بعض الدارسين مع صرامة المصطلح اللساني، فيجعل من علم الدلالة وعلم العلامات والسميوطيقا أسماء لمسمى واحد، ومن العلامة والرمز والدال ثلاثة مفاهيم مترادفة[٦٩] .

وبناء على العينات السالفة الذكر، يمكن لنا أن نقول: إن النقد الحداثي الغربي، إذا كان قد اتخذ – بفضل اللسانيات – اتجاها علمانيا، قاده إلى التدقيق في المفاهيم والدوال الاصطلاحية الموحدة الحاملة لها، فإن النقد الحداثي العربي، اتجه نحو التشويش والفوضى المصطلحية التي لم تقده إلى الغموض فحسب، بل قادته أحيانا إلى الاستغلاق التام؛ الأمر الذي جعل الأديب شوقي بغدادي، يعيد تشكيل نص مقالة نقدية، بعد أن غير منها أربعا وسبعين مفردة، وناقش كثيرا من تراكيبها ومصطلحاتها[٧٠] .

٢- إشكالية المنهج:

لايختلف اثنان على أن المناهج النقدية الحديثة، هي ثمرة ثقافة غربية، وإفراز من إفرازات حضارتها، وهذا يعني أن أي منهج منها قبل أن يكون مصطلحات إجرائية، فهو رؤية فكرية للوجود والكون والتاريخ والإنسان، وللغاية من الحياة..

وعليه، تكون المناهج النقدية الحداثية، هي جملة الأساليب والآليات الإجرائية الصادرة عن رؤية نظرية شاملة إلى الإبداع الأدبي، تنبثق عن أساس فلسفي أو فكري، يستخدمها الناقد في تحليل النص وتفسيره بكيفية شاملة[٧١] وبالتالي يكون للمنهج النقدي بعدان: فلسفي ولساني.

٢- البعد الفلسفي:

يتجسد بعد المنهج الفلسفي، في الثقافة بمفهومها الانتروبولوجي العام، الذي يشمل كل ما أنتجه عقل الإنسان من أفكار وفنون وعادات وتقاليد... وحتى ما عرفه في تاريخه السحيق من أساطير وخرافات[٧٢] .

ويترتب على ذلك، أن المناهج النقدية الحداثية، ممثلة سواء في نموذجها البنيوي أو السيميائي أو التفكيكي ارتبطت ارتباطا عضويا، لا انفصام له بالثقافة الغربية، في مراحل تطورها المختلفة، وخاصة الجانب الفلسفي من هذه الثقافة[٧٣] .

فالمنهج البنيوي، يقوم على مذهب فلسفي جوهره الفلسفة الوضعية[٧٤] ؛ فلسفة أوغست كونت، الداعية إلى التجربة والعلوم الوضعية التي تجاوزت المرحلة الميتافيزيقية واللاهوتية[٧٥] ، فهي إذن، تهدف إلى الدقة والموضوعية والصرامة العلمية، في مجال الدراسات الإنسانية أسوة بالعلوم الطبيعية.

أما المنهج السيميائي أو السيميائية، فهي معطى ثقافي أميركي انبثق من فلسفة شارل موريس وشارل بيرس في دراساتهما للعلامة اللغوية[٧٦] ، وهي أيضا معطى ثقافي أوروبي، يرتبط بدوسوسير المتأثر بوضعية أوغست كونت واجتماعية دوركايم[٧٧] ، ثم تطورت فيما بعد مع

زعيمها (غريماس A.J Greimas) الذي جعل منها نظرية للعلامات، تستوجب نظرة شاملة لخصائص العلامة اللغوية وغير اللغوية، التي تستعملها العبقرية الإنسانية، في تفاعلاتها مع مخزونها الثقافي[٧٨].

أما المنهج التفكيكي، فيضرب بجذور عميقة في أغلب الفلسفات التي عرفتها أوروبا؛ حيث تجد فيه ظلالا من فلسفة القوة وفلسفة العبث والوجودية، يضاف إلى ذلك بعض الجذور التي لها صلة وثيقة بالمشروع اليهودي العدمي المتمثل في واقع الأولية المفقودة (l'originalité perdue)[٧٩].

ومن هنا يتضح، أن استيراد المناهج السابقة، لايطرح إشكالية تكييف مصطلحاتها التقنية فحسب، بل تطرح أيضا مفاهيم وأفكار غريبة عن ثقافتنا، تستوجب الحيطة والإحاطة الشاملة بخلفياتها الإبستيمولوجية. وفي هذه المسألة، نجد خلافا حادا بين النقاد، بعضهم يرى أنه على وعي تام بالإبستيمولوجية الثاوية وراء المنهج الذي تبناه، ولم يطبقها تطبيقا آليا، بل وعاه وأصّل له في الثقافة العربية[٨٠]. وفي المقابل، نجد فريقا ينفي هذا الزعم، ويتهم النقاد بآلية التعامل مع المناهج الغربية؛ إذ اعتبروها مجرد أدوات إجرائية... لاتتعدى إطار تفصيل خطوات إجرائية على أخرى[٨١]. وقد تصل مبالغات بعضهم إلى اعتبار ماقدمه النقاد الحداثيون، مجرد نسخ مشوهة، عاكسة مناهج غربية في مرايا محدبة[٨٢].

والحقيقة أن هناك مبالغة لدى الفريقين، فلايمكن - من جهة - أن ننفي وعي النقاد الحداثيين - على الأقل النقاد الكبار منهم - بالأصول الفكرية الفلسفية التي قامت عليها المناهج النقدية الغربية؛ لأن ساحة الفكر العربي، عرضت فلسفات هذه المناهج وشرحتها وانتقدتها أحيانا، في العديد من المجلات والكتب[٨٣].

ومن جهة أخرى، لايمكن أن نسلم للفريق الأول بأنهم أصلوا فعلا هذه المناهج النقدية في الثقافة العربية؛ لأن التأصيل الحقيقي في رأينا، لايقتصر على تكييف هذا المنهج أو ذاك، لتحليل هذه القصيدة أو تلك الرواية، وإنما يعني بالدرجة الأولى إبداع مناهج، تنتج ثقافة نقدية عربية خاصة بنا.

ومن هذا المنطلق، فإن عدم بلوغ هذه الغاية - في رأينا - لاترجع إلى نقص وعي نقادنا الحداثيين بالأصول الفكرية الفلسفية للمناهج الغربية، وإنما تعود إلى ضعف ثقافتهم اللسانية المتمثلة بصفة خاصة، في عدم استيعابهم للأصول النحوية التي قامت عليها تلك المناهج.

٣-٢ البعد اللساني:

ويتمثل في الثقافة اللسانية التي مكنت النقاد الغربيين، من استيعاب النظريات النحوية التي أفرزتها الثورات اللسانية، فكانت مقدمات أساسية لمناهجهم النقدية الحداثية.

فالبنيوية في معناها الأوروبي، هي امتداد لمجهودات أعمال مدرسة (براغ) و (كوبنهاغن) التي اعتمدت مفاهيم دوسوسير[٨٤]، وفي معناها الأمريكي، هي امتداد لنظرية نحوية، انبثقت من مدرسة بلومفيلد المعروفة باسم التوزيعية (Distributionalisme)[٨٥].

وسواء كنا مع البنيوية في مظهرها الأمريكي أو

الأوروبي، فإننا نكون وجها لوجه أمام نظريات نحوية تركيبية؛ ففي أمريكا ساد التيار النحوي التوزيعي، الذي اهتم بتصنيف كلمات الجملة إلى مورفيمات وتوزيعها على مستوى المحورين؛ التركيبي والاستبدالي(٨٦)، وفي أوروبا، تعمق الدانمركي هيلمسليف في مفاهيم دوسوسير، وولد منها نظريته اللغوية(٨٧) التي تميزت بنحوها الصوري ذي الصياغة الرياضية التجريدية، وتعمق مارتيني في النظرية الفونولوجية، وصاغ منها نظريته النحوية التركيبية(٨٨)، وبالمثل قامت نظرية النحو البنيوي لتنيير، على أساس توضيح العلاقات التي تقوم عليها المقولات الصرفية، على مستوى البنية النحوية الساكنة (Syntaxe statique) والعلاقات التركيبية المتمثلة في الوظائف النحوية بمفهومها الشائع، على مستوى البنية النحوية المتحركة (أوالدينامية) (Syntaxe dynamique)(٨٩).

ولعل أهم صفة للبنيوية في مظهرها الأميركي أو الأوروبي، هي نزعتها التصنيفية التي ثار عليها تشومسكي فيما بعد، في نظريته النحوية التوليدية التحويلية، التي أثمرت هي الأخرى عدة نماذج نحوية: بدءا بنموذج البنى التركيبية (Structures Syntaxiques) سنة ١٩٥٧، الذي كان نحوا بنيويا توليديا، كما أسلفنا؛ لأنه أبعد فيه الدلالة، ولم يتميز عن النحو البنيوي إلا بالمفاهيم الجديدة التي دققها في جملة من المصطلحات الإجرائية؛ كالإبداعية، والبنية السطحية والعميقة والتحويلات(٩٠).

ثم أتبعه سنة ١٩٦٥ بنموذج أوجه النظرية التركيبية (Aspects de la théorie syntaxique) الذي تميز بإدخال عنصر الدلالة بفضل توجيهات أعمال كاتز (Katz) وفدور (Fodor)(٩١)، وبذلك، أصبح هذا النموذج متميزا بثلاثة مكونات هي المكون التركيبي على مستوى البنية العميقة، ومكونان تأويليان على مستوى البنية السطحية، هما: المكون الدلالي والمكون الفنولوجي كما هو مبين في الشكل الموالي(٩٢).



ومع نموذج النظرية المعيار الموسعة (Théorie standard étendue) دخل بعض تلامذة تشومسكي أمثال (لاكوف ومكاولي وبوستال..)(٩٣). مفاهيم جديدة، كمفهوم الاقتضاء (Présupposition)، وبعض الوظائف التداولية المرتبطة بالسياق، كالمحور والبؤرة... وبذلك بلوروا منذ سنة ١٩٦٨ اتجاها جديدا داخل هذا النموذج أصبح يعرف بالدلالة التوليدية Sémantique Generative، يخالف ما أسماه تشومسكي بالدلالة التأويلية. وجوهر الخلاف بينهما، أن تشومسكي يعطي الأولوية للمكون التركيبي، ويدرج المفاهيم السابقة ضمن



مكون دلالي على مستوى البنية السطحية، وبذلك يخلص إلى الشكل التالي[٩٤].

أما أصحاب الدلالة التوليدية، فقد اختلفوا عن تشومسكي بإدخال المفاهيم السالفة ضمن المكون الدلالي، وأدرجوه داخل البنية العميقة، كما يبينه الشكل الموالي[٩٥].

بنية تحتية ـــــــ تحويلات ـــــــ بنية سطحية
(تركيبية – دلالية – منطقية) (قيود اشتقاقية)

وبعد السبعينيات، أغنى نموذج الدلالة التوليدية بأبحاث متنوعة، كأبحاث (كوردن وصادوك وكونو...) التي أدخلت مفاهيم تداولية، مقترضة في معظمها من فلسفة اللغة العادية كمفهوم الفعل اللغوي والقوة الإنجازية والاقتضاء...[٩٦]. نتج عنها نماذج نحوية وظيفية، داخل الإطار العام للنظرية التوليدية التحويلية كنموذج: البراغمانتكس (Pragmantax) والتركيبيات الوظيفية، وبذلك انتهى النموذج العام للدلالة التوليدية إلى الشكل التالي[٩٧].



هذه نظرة بانورامية للنظريات النحوية التي ولدتها الثورات اللسانية السالفة الذكر، كان هدفنا من إشاراتنا البرقية لها، تأكيد حقيقة واقعية، مفادها أن النقاد الغربيين أمثال (بارت وتدروف وكريستيفا...) كنقاد بنيويين في بداياتهم، كانوا مستوعبين غاية الاستيعاب لنظريات النحو البنيوي، ودليل ذلك واضح في دراساتهم ومؤلفاتهم[٩٨].

ولنا دليل واضح ودامغ فيما أسماه غريماس بالنحو السيميائي (Grammaire Sémiotique)[٩٩] فهو لايكتفي بالنظريات النحوية البنيوية أو التوليدية التحويلية، بل يبدع منها نحوه السميائي، وهو تركيبة من أنحاء شتى، أو هو – إن شئنا الدقة – مزيج من عناصر، تفاعلت فيه مصطلحات ومفاهيم نحوية مختلفة؛ كمصطلح البنية العميقة وتتضمن مكونين أساسيين هما: النحو الأساسي[١٠٠]. ويجمع بين صورية (هلمسليف) والوظائف النحوية (تنيير)، والدلالة الأساسية، وتأخذ من منطق الدلالة التوليدية[١٠١]. ثم يأخذ مصطلح البنية السطحية ليدرج فيها: النحو السردي والدلالة السردية، وكلاهما يعتمد على النحو التبليغي (Syntaxe de la communication)[١٠٢]، المستمد من الملفوظية.

إن مثل هذا الاستيعاب نادر جدا عند نقادنا، وإن وجد، فهو استثناء، يؤكد قاعدة عريضة من النقاد، لم يتعاملوا مع مقدمات المناهج النقدية، المتمثلة في الأصول النحوية التي انبنت عليها، وإنما تعاملوا مباشرة مع نتائجها المتمثلة في أدواتها الإجرائية، وبالغوا في استخدام الرموز الرياضية والأشكال الهندسية، والجداول الإحصائية والرسوم البيانية والمعادلات الجبرية.. مما جعل الحاصل النقدي يتسم بطابع علمي

جاف[١٠٣]، وبهذا سارت محاولات علمنة النصوص النقدية في الاتجاه المعاكس؛ إذ عوض أن تساعد القارئ على إضاءة النص وإبراز جمالياته، ألقت به في دائرة غموض مكثف، وأدخلته في متاهة إثر متاهة ليخرج منها في نهاية الأمر مجهدا مرهق الفكر[١٠٤].

وهذه القضية، تدفع بنا إلى ولوج قضية أخرى مكملة، تتمثل في محاولة تكميم الظاهرة الأدبية وعلمنتها، باستعمال المنهج الإحصائي في بعض المقاربات الأسلوبية، حيث تثقل النصوص النقدية بالجداول الإحصائية والرسوم البيانية، التي لاتؤدي إلى الغموض فحسب، بل كثيرا ما تكون نتائج جداولها الإحصائية خاطئة، وهذا بسبب استعمال بعض المصطلحات النحوية القديمة، المختلف فيها بين النحاة القدماء. كصيغة اسم الفاعل التي تدل على الزمن الماضي أو المضارع، كما أن الصيغة الصرفية للفعل لاتعبر عن الدلالة الزمنية الحقيقية للفعل؛ مثل رحمك الله، لاتدل على الماضي، والمضارع المقرون بلم ولمّا، لايدل على المستقبل[١٠٥]... كما قد يستعمل بعضنا النقاد الحداثيين مصطلح الجملة الفعلية، بمفهوم بعض البنيويين، فتكون مثلا جملة (طلع البدر) و (البدر طلع) جملتين فعليتين[١٠٦]، في حين يعتمد آخرون المفهوم القديم، فتكون الجملة الثانية جملة اسمية... وبهذا الخلط والاستخفاف بالمصطلحات النحوية، تكون نتائج الجداول الإحصائية جهودا لاطائل منها، إن لم تكن أصلا منافية لمنطق النص الذي أجري عليه الإحصاء.

هذه بعض الإشكالات التي أدت إلى غموض النص النقدي المعاصر، وهي – كما عرضناها – متعددة الجوانب، منها مايعود إلى الترجمة، ومنها مايعود إلى المصطلح أو المنهج، ونادرا مايخلو النص النقدي من إحداها، وقد تجتمع كلها في نص نقدي واحد، ممايترتب عنه آثار سلبية على الساحة النقدية، وعلى المبدع والقارئ بصفة خاصة.

٤- تأثير الغموض علي المبدع والقارئ:

كثيرا ما أثر النص النقدي الحداثي على المبدع وعلى المتلقي، وكانت له عليهما آثار سلبية، يمكن حصر بعضها كالآتي:

٤- بالنسبة للمبدع:

يبدو أن غموض النص النقدي الحداثي، ساهم إسهاما كبيرا، في فتح باب فوضى الإبداع على مصراعيه، فدخل ساحة الإبداع، أدعياء الأدب الذين ركبوا موجة الغموض، وصالوا وجالوا وملأوا الجرائد والمجلات ورفوف المكتبات الخاصة والعامة، بأشعار وقصص... لاتحمل من الأدب سوى الاسم.

وإلى جانب هؤلاء، نجد فئة المبدعين الموهوبين الذين هم في طريقهم نحو النضج الفني، وهم بالفعل في حاجة ماسة إلى نقاد، يأخذون بأيديهم إلى ذروة الإبداع الفني، لكنهم – للأسف الشديد – أصبحوا يشعرون بغربة أمام إبداعاتهم التي لفها الغموض من كل جانب، وبذلك توترت العلاقة بين المبدعين والنقاد، فأضحى المبدع يتهم الناقد، بطمس فنيات إبداعه وكتم أنفاسها، وأمسى الناقد ينعت المبدع بمحدودية الفكر والتخلف عن ركب النقد الحداثي.

وفوق هؤلاء وأولائك، على قمة الهرم، نجد فئة

قليلة، هي نخبة المبدعين الحقيقيين، الذين أثروا الساحة الفنية بروائع من الإبداع الفني الخالد، كالروائيين الكبار، أمثال: الطيب صالح، جمال الغيطاني، رشيد بوجدرة... والشعراء الكبار، من أمثال: محمود درويش، عبد الوهاب البياتي، أدونيس... فهؤلاء المبدعون، وظفوا تقنيات فنية عالية – مقترضة في الغالب من التقنيات الفنية الغربية – أضفت على نصوصهم الإبداعية مسحة من الغموض، هو في عمومه غموض مبرر فنيا، يثري الأثر الفني ويزيده عمقا.

وفي هذا السياق، حاول بعض النقاد الحداثيين، دخول لعبة النقد الإبداعي؛ فقابلوا النص المنقود بنص نقدي إبداعي مماثل، وبذلك تضاعف غموض النص النقدي، وواجه مأساته التي أفقدته طبيعته؛ فهو إما أن يتجاوز المنقود أو يكون دونه، وفي الحالتين يفقد طبيعته[١٠٧].

٤-٢ بالنسبة للقارئ:

بالنسبة للقارئ، يمكن أن نميز بين نوعين من القراء:

قارئ عام، وهو مغيب تماما عن ساحة قراءة النصوص النقدية، أو قراءة النصوص الأدبية المتنوعة، وتغيبه راجع إلى عوامل عديدة[١٠٨]، منها غموض النص النقدي أو الإبداعي.

وقارئ متخصص، أو نفترض أنه متخصص، ونعني به خريج الجامعة، لاسيما خريج كليات الآداب، فهذا الأخير أصبح ضائعا، بين غموض النص النقدي وغموض النص الإبداعي، فهو من جهة، يواجه نصا أدبيا عسير القراءة[١٠٩]، لايسعفه ضعفه اللساني أن يهتدي إلى الطوبوغرافية الفنية لبنيته اللغوية المتميزة، وبالتالي تسقط عملية التأثير فيفقد العمل مبرر وجوده[١١٠].

ومن جهة أخرى، يواجه نصوصا نقدية، مثقلة بمصطلحات مشوشة، ومأطرة بمناهج زئبقية، لاتستقر على حال، فاختلط عليه الأمر، ونفر من النقد والمنقود معا، واكتفى ببعض القراءات الوظيفية، التي لاتتجاوز الإعداد للامتحانات.

وقد تعزز هذا النفور وقوي، بضعف برامجنا التعليمية بصفة عامة، وبفشلها في نشر ثقافة لسانية بصفة خاصة؛ إذ لاتزال مناهجنا اللغوية تراوح في مكانها، فرغم شعارات الحداثة التي ترفعها جامعاتنا اليوم، لايزال طلابنا سجناء في نحونا القديم، ولم تتح لهم الفرصة بعد، ليطلعوا على الأنحاء الجديدة، التي لاتساعدهم على فهم النصوص النقدية الحديثة فحسب، بل تمكنهم من التعمق في نحونا القديم، وفهمه فهما صحيحا.

وبناء على ماتقدم، غابت القراءة المنتجة أو المبدعة، التي بشرت بها نظريات القراءة في الغرب مؤخرا، فهي أي القراءة المبدعة، تجعل من القارئ فاعلا دينيا يؤثر في النص ويصنع دلالته[١١١]. وبالتالي تصبح القراءة إبداعا، أي إعادة كتابة للنص، لا استهلاكا لمنتج جاهز ونهائي[١١٢].

إن غياب هذه القراءة عندنا، جعلنا ننتج قراء عاديين، لايتجاوزون الدلالة الجاهزة لدال النص، ولايمارسون عليه مايعرف بلعبة الأدلة.

ولعلنا من خلال كل ماتقدم، نكون قد بينا خيوط عقدة غموض النص النقدي بصفة خاصة، وملامح أزمة النقد بصفة عامة، فهل حان أوان

التساؤل عن حل هذه العقدة، وهل من حل لأزمة النقد؟

سيظل هذا السؤال المحوري مطروحا، والإجابة الشافية الكافية، تستدعي جهود فريق متكامل، من الخبراء والمتخصصين، تتناول الجوانب المختلفة، لهذه الأزمة التي لاتنفصل عن الأزمات العربية الأخرى (التعليمية، السياسية، الاقتصادية ...)، وهذا التصور التكاملي الشامل، لايمكن أن يكون إلافي مؤسسات علمية ومنظمات واتحادات عربية، تخطط وترسم الأهداف، وتنفذها بدقة وفعالية.

وإذا كانت المؤسسات والإتحادات والمنظمات.. موجودة، فإن ماينقصها هو الفعالية، والدقة البالغة في تعيين الاختصاصيين وتقسيم العمل، وإحداث التكامل بين الوظائف والاختصاصات، ولاسيما النظرة البراغماتية التي تقيم علاقة متينة، بين الوسائل وتحقيق الغايات والأهداف. وفي هذا الإطار التكاملي الشامل، يمكن أن تسهم بعض المؤسسات الثقافية العربية، كمنظمة (الأليكسو) مثلا، إسهاما فعالا في نشر المعرفة اللسانية والتكوين فيها إذا دعمت بالقرار السياسي الموحد، وسخّرت لها الإمكانات اللازمة، كالأجهزة التيكنولوجية المتطورة، لتخزين البحوث العلمية ووضعها تحت تصرف الباحثين، بالسرعة المطلوبة وفي الوقت المناسب، كما يكون من مهامها كسر المحلية الضيقة بين جامعات الدول العربية، ليسهل تبادل الخبرات العلمية بينها، يكون ناتجها تراكما معرفيا، تبنى عليه ثقافة لسانية أصيلة.

فهناك أعمال لسانية جادة، نذكر منها: الأعمال الصوتية التي طورها باحثون متميزون أمثال الدكتور عبد الرحمن حاج صالح في معهد اللسانيات والصوتيات التابع لجامعة الجزائر سابقا[١١٣]، وأعمال إدريس السغروشني وداود عبده[١١٤].

وفي مجال النظريات النحوية الأصيلة: نجد النظرية النحوية الخليلية الحديثة[١١٥]. لعبد الرحمن حاج صالح، وهي نظرية أصلت لنحو بنيوي عربي، استمد أسسه ومبادئه من نهج الخليل وتلميذه سيبويه. وإلى جانبها نجد النظرية اللغوية الحديثة[١١٦]. للدكتور جعفر دك الباب، وهي نظرية أصلت لنحو بنيوي وظيفي، من خلال نظرية ابن جني ونظرية عبد القاهر الجرجاني، ونظرية الوجهة الوظيفية للجملة لماتزيوس التشيكي[١١٧]. ثم تأتي بعد ذلك النظرية المعجمية الوظيفية[١١٨]. للدكتور عبد القادر الفاسي الفهري، أصلت لنحو عربي توليدي، استمد إطاره النظري من النظرية التوليدية التحويلية لتشومسكي.

ويلي هذه النظرية، نظرية النحو الوظيفي[١١٩]. التي أصل فيها الدكتور أحمد المتوكل لنحو عربي وظيفي، في إطار مبادئ نظرية النحو الوظيفي لسيمون ديك الهولندي.

إن هذه النظريات النحوية العربية الحديثة، التي واكبت الثورات اللسانية الحديثة، تتكامل فيما بينها، لتكون النظرية العربية الحديثة[١٢٠]. في اللسانيات العامة، يمكن أن يستخلص منها نقادنا الحداثيون مناهج حداثية أصيلة، تخرجهم من ثقافة الإستهلاك إلى ثقافة الإبداع والمشاركة في الحركة النقدية العالمية، وبذلك تحل أزمة النقد

فى رأينا؛ لإن الإبداع النقدى فى رأينا، لايكون باستيراد المناهج الغربية الحداثية - كما نستورد السيارات الحديثة الفخمة - بل بابتداع مناهج نقدية أصيلة، نصنع بها ثقافتنا النقدية الخاصة بنا.

وإذا صح هذا الزعم، فإنه يمكن فى رأينا أن نستخلص مثلا منهجا سميائيا عربيا أصيلا، من النظريات النحوية السابقة، أو على الأقل نطعمه بنظرية منها.

وإذا كان هذا ممكنا، فإذا النظرية المرشحة أكثر، للقيام بهذا الدور، هى نظرية النحو الوظيفى فى رأينا.

٥- نظرية النحو الوظيفي:

قبل أن نقدم ملخصا موجزا لهذه النظرية، نشير إلى أن هذه النظرية أو غيرها، من النظريات السابقة، بحاجة إلى مجهود لغويين آخرين، تغنيها وتثريها، وتمحص مقدرتها العلمية، على وصف ظواهر اللغة العربية المختلفة، وتحليلها تحليلا عمليًا وعلميا. أضف إلى ذلك، أن نظرية النحو الوظيفى في نموذجها الثانى، الذى نركز عليه فى هذه المداخلة، لاتزال فى بداية تجريدها على تحليل الخطاب السردى(١٣١)، وبالتالى فهى بحاجة ماسة إلى جهود النقاد، لإغناء قالبها الشعرى، وتمحيص كفايته، لتقديم مقاربات جديدة، لتحليل الآثار الفنية المختلفة.

٥-١ مبررات استثمار النظرية في النقد:

هناك جملة من المميزات، تبرر دعوتنا إلى استثمار بعض مفاهيم هذه النظرية، نلخصها فى الآتى:

٥-١-١: تأصل هذه النظرية وتجذرها، فى الثقافة اللسانية العربية الحديثة، فقد اتخذها الدكتور أحمد المتوكل إطارا نظريا لأبحاثه على اللغة العربية؛ حيث طبقها على النحو العربى تطبيقا أصيلا، أغناه بمفاهيم ومصطلحات نحوية معاصرة، أعطت صورة عصرية جديدة للنحو العربى، مكّن الباحث أحمد المتوكل، أن يشارك أقرانه الغربيين، فى إغناء الثقافة النحوية الحديثة(١٣٢).

أضف إلى ذلك أن مصطلحاتها واضحة، لاتشكو علة الترادف، ولاسوء الترجمة أو اضطراب المنهج، وذلك لرسوخ قدم صاحبها فى التراث اللغوى العربى(١٣٣). وحسن استيعابه للنظريات النحوية الحديثة.

٥-١-٢: متانة العلاقة ورسوخها، بين النحو والمناهج النقدية، قديمها وحديثها؛ فعلاقة الدراسات النقدية القديمة بالنحو أشهر من نار على علم(١٣٤)، وحديثا فإن المناهج الحداثية - كما وضحنا سابقا - ذات مرجعية لسانية، احتلت فيها الأنحاء مركز الدائرة.

٥-١-٣: انفتاح نظرية النحو الوظيفى على أهم النظريات اللسانية الحديثة، فجهازها الواصف ملتقى طرق، تقاطعت فيه مفاهيم نظرية التواصل، ونظرية الأفعال اللغوية، والتداولية والدلالة والمنطق، وبذلك تتقاطع مع الفكر اللغوى العربى، لغة ونحوا وبلاغة وأصولا ومنطقا(١٣٥).

٥-١-٤: ديناميةً هذه النظرية، حيث تمكنت فى العشرية الأخيرة من هذا القرن، من تطوير جهازها الواصف، بإدخال تعديلات، جعلتها تتجاوز إطار نحو الجملة إلى إطار نحو النص.

٥–٢ – لمحة موجزة عن نظرية النحو الوظيفي:

سنقتصر – على إعطاء لمحة مختصرة، للنموذج الثاني مع إحالات كافية، في الهوامش لمن يروم الاطلاع، بالتفصيل على النموذجين معا، وفي البداية نستعرض بإيجاز، المبادئ الأساسية التي قامت عليها نظرية النحو الوظيفي، سواء في نموذجها الأول أو الثاني.

٥–٢–١ : المبادئ الأساسية لنظرية النحو الوظيفي[١٢٦].

٥–٢–١–١ : الوظيفة الأساسية للغات الطبيعية، هي الوظيفة التبليغية (التواصلية)، وهذا يعني أن بنية اللسان الطبيعي الصورية، ترتبط ارتباط تبعية بهذه الأساسية، وعليه فإن موضوع النحو الوظيفي هو وصف القدرة التبليغية (Compétence communicative) للمتكلم المستمع وتفسيرها.

٥–٢–١–٢ تعتبر الوظائف الدلالية والتركيبية والتداولية وظائف أولى (Primitive) لا وظائف مشتقة.

٥–٢–١–٣: تحقيق الكفاية التداولية (l'adequation pragmatique) لأن النظرية تندرج في زمرة الأنحاء المؤسسة تداوليا، فهي بهذا تفيد من نتائج بحوث التداولية ونظرية ولسانيات النص.

٥–٢–١–٤ : تحقيق الكفاية النفسية (l'adequation psychologique) بصفة خاصة، فهي تتابع تطوراتها وتتطابق مع نماذجها، سواء تعلق الأمر بنماذج الإنتاج أو بنماذج الفهم والإدراك، ولذا أبعدت هذه النظرية من جهازها الواصف، التحويلات المعتمدة في النظرية التوليدية التحويلية، لأنها غير مطابقة للواقعية النفسية[١٢٧].

٥–٢–١–٥ : تحقيق الكفاية النمطية (l'adequation typologique)، وذلك بانطباقها على العديد من اللغات الطبيعية، ذات البنى المتباينة، وهي بهذا تستجيب لما أصبح يعرف بمبدأ العولمة.

٥–٢–٢ : ملخص النموذج الثاني للنظرية:

انطلاقا من الجهاز الواصف لنظرية النحو الوظيفي، يمكن أن نميز فيه بين مرحلتين اثنتين، مرت بهما نظريته، هما:

نموذج الجملة، الذي ظهر للوجود سنة ١٩٧٨، من خلال كتاب سمون ديك الموسوم بالنحو الوظيفي (Functional Grammar) وتبع هذا الكتاب أبحاث ومؤلفات أخرى، صبت كلها في إطار نحو الجملة، إلى نهاية سنة ١٩٨٨[١٢٨].

ونموذج النص الذي بدأ سنة ١٩٨٩ بكتاب (ديك) الموسوم بنظرية النحو الوظيفي (Theorie of functional Grammar)[١٢٩]، رسم فيه المؤلف معالم نموذج نحو جديد، واتبعه مع فريق من الباحثين (منهم الدكتور أحمد المتوكل) بدراسات أخرى، معجمية، صرفية، تركيبية، دلالية، تداولية، في فصائل من اللغات المتباينة، توصلت إلى صياغة جديدة للجهاز الواصف للنحو الوظيفي، توسعت فيه القدرة التبليغية، لمستعمل اللغة الطبيعية إلى ست ملكات، هي[١٣٠]:

٥–٢–٢–١ : الملكة اللغوية: يتمكن خلالها مستعمل اللغة من إنتاج وتأويل عبارات لغوية ذات بنيات متنوعة ومعقدة في عدد كبير من المواقف التبليغية المختلفة.

٥–٢–٢–٢ : الملكة المنطقية: يتمكن من خلالها مستعمل اللغة، من اشتقاق معارف مختلفة، انطلاقا من مبادئ المنطق الاستنباطي والمنطق الاحتمالي.

٥-٢-٢-٣: الملكة المعرفية: وتتمثل في الرصيد المعرفي المنظم، الذي يكتسبه مستعمل اللغة، من خلال اشتقاقه معارف من العبارات اللغوية، يخزنها ويستحضرها في الوقت المناسب، ليؤول بها العبارات اللغوية.

٥-٢-٢-٤: الملكة الإدراكية: تمكن مستعمل اللغة من إدراك محيطه، ليشتق من هذا الإدراك معارف، يستثمرها في إنتاج العبارات اللغوية وتأويلها.

٥-٢-٢-٥: الملكة الاجتماعية: تمكن مستعمل اللغة، من مطابقة أقواله، مع المعارف والعادات الكلامية في المجتمع، بحيث يعرف كيف يحقق أهدافا تبليغية، مع مختلف المخاطبين.

٥-٢-٢-٦: الملكة الشعرية: وهي تلك الملكة، التي تمكن فئة المبدعين بصفة خاصة، من إنتاج آثار فنية. وعلى أساس هذا التصور للقدرة التبليغية، صيغ نموذج مستعمل اللغة، في شكل جهاز، يتكون من القوالب التالية[131].

القالب الاجتماعي		القالب المعرفي
	القالب النحوي	
القالب المنطقي	القالب الإدراكي	القالب الشعري

يتضح من خلال هذا الرسم أن القالب النحوي، يحتل فيه المركز، فهو بمثابة القلب النابض، الذي يغذي كل القوالب، إذ تتفاعل فيما بينها، لتضطلع بوصف القدرة التبليغية وتفسيرها، بما فيها الملكة الشعرية، ومما تجدر الإشارة إليه أن هذه القوالب، ليست متساوية من حيث الأهمية، فثمة حالات تستدعي اشتغال كل القوالب، كحال تحليل الظواهر الفنية وتفسيرها، وحالات أخرى تستدعي اشتغال بعضها فقط، كما هو الشأن في التبليغ العادي.

أما بنية القالب النحوي، فقد آلت في هذا النموذج إلى بنيتين: بنية تحتية وبنية مكونية، كما هو مبين في الشكل الموالي[132].



تتكيف بنية هذا القالب النحوي، مع طبيعة كل قالب من القوالب السابقة، لأن عملية التبليغ بين مستعملي اللغات الطبيعية، تتم عبر نصوص، أو نص يتكون في الغالب من جملة ومكونات خارجية، كالمبتدأ والمنادى والذيل، وتتكون الجملة عادة من ثلاثة حمول: حمل نووي، يدمج في حمل مركزي أو حمل موسع، ويندمج هذا الحمل الموسع كله، في إطار القضية التي تدمج في إطار القوة الإنجازية، ويتم الانتقال من مستوى إلى المستوى الذي يعلوه، عن طريق إضافة مخصص ولاحق أو مجموعة من اللواحق إلى عنصر نواة[133]، فيكون ناتج ذلك هذه البنية العامة[134].

حيث: π 4 مخصص إنجازي، ق ى: متغير القوة الإنجازية، π 3: مخصص قضوي، ى س: متغير القضية π 2 : مخصص الحمل، و ى: متغير الواقعة، π 1 : مخصص المحمول، π : محمول (س١): موضوع أول، (س٢): موضوع ثاني، (س٥): موضوع في الحمل النووي، (ع): لاحق محمول، (ع): لاحق حمل، (ع): لاحق

قصوى،(؟): لاحق إنجازي.

خاتمة:

لقد حاولنا أن نتلمس ظاهرة الغموض، في النص النقدي العربي المعاصر، في هذا البحث، فبينا في مدخله تأثر النقد الحداثي الكبير، باللسانيات الغربية الحديثة، التي تميزت بثلاث ثورات، تولدت عنها مجموعة من النظريات النحوية بصفة خاصة. وإذا كان النقاد الغربيون، قد استوعبوا هذه النظريات النحوية استيعابا عميقا، ظهر أثره في ابتداعهم مناهج نقدية حديثة، كالبنيوية ومابعدها... فإن نقادنا الحداثيين تعاملوا مباشرة مع نتائج هذه المناهج، دون أن يستوعبوا أصولها النحوية، التي انبنت عليها، فكان طبيعيا والحالة هذه، أن يدخل النص النقدي العربي المعاصر، في إشكالية غموض متعددة الجوانب، تجسدت في ضعف الترجمة وفوضى المصطلح، وآلية المنهج المثقل بمساحيق علمية براقة، أحفت النص المنقود أكثر مما وضحته، مما كان له تأثير كبير على المبدع والمتلقي، وبذلك اكتملت فصول أزمة النقد.

ولما كانت أزمة النقد عندنا - كما حاولنا توضيحه - هي أزمة ابتداع مناهج أصيلة، تصنع ثقافة نقدية خاصة بنا، تساءلنا عن سبل الخروج منها، فبدا لنا أن السبيل الأمثل، للخروج منها، يكمن في تفعيل المؤسسات العلمية والثقافية، كمؤسسة الأليكسو... التي يمكن أن تلعب دورا كبيرا، في تنسيق الجهود بين الباحثين، داخل جامعات الدول العربية وخارجها لإغناء النظرية اللسانية العربية العامة، لاسيما نظرياتها النحوية، التي يمكن أن تبني عليها مناهج نقدية حديثة.

وفي هذا السياق، حاولنا أن نقدم المبررات العلمية الكافية، لاقتراح نظرية النحو الوظيفي، على النقاد العرب الحداثيين، ليستثمروا مفاهيمها ويمحصوا قدرتها على تحليل الآثار الفنية وتفسيرها، لأنها في رأينا مرشحة أكثر من النظرية التوليدية التحويلية، لفتح آفاق نقدية جديدة في مستوى تحديات القرن الحادي والعشرين. وإذا كانت طبيعة هذه المداخلة، قد فرضت علينا، عرض المبادئ الأساسية لهذه النظرية، بأسلوب برقي فإننا نأمل في الأخير، أن نكون قد وفقنا - ولو قليلا - في فك بعض خيوط ظاهرة الغموض، في النص النقدي المعاصر، ولفت أنظار نقادنا الحداثيين، إلى العلاقة المتينة التي تربط النقد الحداثي، بالنظريات النحوية بصفة خاصة. ■

الهوامـــش:

١- د. عبد القادر الفاسي الفهري: اللسانيات العربية، نماذج للحصيلة ونماذج للآفاق، في: تقدم اللسانيات في الأقطار العربية، وقائع ندوة جهوية، أبريل ١٩٨٧ الرباط، ط ١ دار الغرب الإسلامي ١٩٩١ ص: ٩٧.

٢- نفسه، ص: ٩٧.

3- Bertil Malmberg: les nouvelles tendances de la linguistique tr: Jaques Gengoux, PUF Paris 1966 pp: 41-31

٤- ينظر: C. Fuchs et P. le Goffic: Initiation aux problèmes des linguistiques Contemporaines ed Hachette Paris 1985 pp: 67-71

٥- ينطبق هذا التمثيل الشامل على النماذج الأخيرة، كنموذجي البراغماتكس والتركيبيات الوظيفية.

٦- جميلة حمودي: طريقة تعلم قواعد اللغة العربية في

السيرة الذاتية العربية
دراسة ومختارات

الدكتور / مصطفى عبد الغني[*]

في المفهوم:

السيرة الذاتية (*) في اغلب المصادر تشير إلى نوع من السرد الذي يأتي في الغالب - على شكل سردي قصصي يتناول فيه صاحبه حياته الخاصة، ساعيا أثناء ذلك الى انتخاب اهم ما في حياته او مختارا منها من وجهة نظره مايراه صالحا للكتابة.

ورغم ادعاء صاحب السيرة دائما انه يعترف بصدق بأهم الأحداث في حياته، فان اللاشعور لديه يكشف أنه يسعى ليركز على الجوانب الايجابية لديه وان بذل جهدا فائقا لذكر الشرير وربما الاباحي في حياته كما فعل جان جاك روسو.

ويلاحظ ان السيرة الذاتية بهذا الشكل تقترب من أشكال ادبية او تمتزج معها مثل الادب او اليوميات او المراسلات بين شخصيتين أو حتى اطار الذكريات التي يتخذها الكاتب وسيلة لاستعادة بعض من احداث حياته بشكل متعمد. وعلى هذا النحو، نستطيع ان نحدد المفهوم الحديث للسيرة/ الترجمة بسمات خاصة تحدد مفهومها وفي الوقت نفسه تضع الفروق بينها وبين غيرها (١)، فالترجمة الذاتية الفنية، ليست تلك التي يكتبها صاحبها على شكل (مذكرات) يعنى فيها صاحبها بتصوير الاحداث التاريخية، أكثر من عنايته بتصوير واقعه الذاتي، وليست هي التي تكتب على صورة (ذكريات) يعنى فيها صاحبها بتصوير البيئة والمجتمع والمشاهدات أكثر من عنايته بتصوير ذاته، وليست هي المكتوبة على شكل يوميات تبدو فيها الاحداث على نحو متقطع غير الرتيب، وليست في آخر الأمر (اعترافات) يخرج فيها صاحبها عن النهج الاعترافي الصحيح وليست هي الرواية الفنية التي تعتمد في أحداثها ومواقفها على الحياة الخاصة لكاتبها، فكل هذه الاشكال فيها ملامح من الترجمة الذاتية، وليست هي، لانها تفتقر الى كثير من الاسس التي تعتمد عليها الترجمة الذاتية الفنية.

وكثير من الأعمال الادبية، هي تراجم ذاتية في خطوطها العديدة وفي مفهومها الفضفاض، من مثل (المقالة الشخصية اليومية والمفكرة والرواية المعتمدة على الترجمة الذاتية).

وهو مايقترب بنا الى السيرة الذاتية الغربية قبل ان نعود ثانية الى السيرة الذاتية العربية.

(*) كاتب صحفي بجريدة الأهرام المصرية.

في السيرة الغربية:

ومن هنا يمكن ان تدخل في المفهوم العريض للترجمة الذاتية مقالات مونتيني ويوميات بيبس والسيرة الأدبية لكوليريدج، والمقدمة لوود زوورث، ثم صورة لوجه الفنان في شبابه لجيمس جويس، ولكن لايمكن ان نعتبر كل هذه الاعمال تراجم ذاتية بالمفهوم الفني الدقيق بوصفها جنسا ادبيا له سماته المميزة، وخصائصه الواضحة، والا لادخلنا إلى هذا الجنس الادبي، الوانا ادبية كثيرة لانه من النادر ندرة حقيقية ان نعثر على عمل من الاعمال الادبية المعتمدة على التخيل لايحتوي على عنصر من عناصر الكشف عن ذات صاحبه – ولكل ذلك، فان الترجمة الفنية هي شئ آخر يختلف عن الصور التي سلفت الاشارة اليها، ويختلف عن تلك الاعمال الادبية وعما يناظرها.

ويرى اندريه موروا هنا اننا عرفنا السيرة عبر الترجمة، وبدخلنا التراجم من خلال ممر «الابداع الادبي» ومن خلال ممر «وسيلة التعبير» وممر «العلم» ورأينا انها جميعا تقودنا نحو سؤال محوري: هل من الممكن ان تعرف الحقيقة حول انسان ما؟ وحتى الآن، فان الاجابة تبدو لنا سلبية لكن بقيت زاوية يمكن ان يتولد عنها بعض الامل وهي (السيرة الذاتية).

«حياة الانسان يمكن ان تكتب على افضل طريقة من خلاله هو».

هذا مايقوله الدكتور جونسون، ولكن، هل الدكتور العظيم على حق؟

وهنا يدلي موروا بدلوه اكثر حين يقول انه بدون شك فان كل انسان يبدو في الواقع انه يعرف بقدر كاف من الامتياز واقع حياته الخاصة، وانه يكفي ان يكون نزيها ليقدم لنا حكاية كاملة، ويبدو على نحو خاص، أنه لو أراد ان يكتب ترجمة نفسية، استطاع ان يكتبها بجودة انسان استحضر حركاته الداخلية ودوافع تصريفاته، وأكثر من هذا، هذه التصرفات التي كان يريد أن يتمها والتي لاتسمح له الظروف بإتمامها.

هذا هو مايبدو اولا، ولكن لو أننا أمعنا التفكير فترة اطول فسوف نجد أن هناك تحفظات جادة على هذه الفكرة، فكثيرا من الأسباب يمكن أن تجعل حكاية السيرة الذاتية غير دقيقة أو غير صادقة (٢)..

ويستطرد موروا اكثر عند هذه الاسباب (٣) لنعود مرة أخرى الى السيرة الذاتية العربية.

في السيرة العربية:

ثمة لمحة خاطفة لابد منها للتعرف على أصول السيرة الذاتية في تراثنا العربي، فمن الخطأ بمكان ان تعتقد اننا تعرفنا على السيرة الذاتية في العصر الحديث، اي منذ تعرفنا على الغرب، فجذور السيرة او التراجم الذاتية ممتدة الى تحت العمق البعيد في التراث العربي.

ولكي ندلل على هذا، لابد من ان نشير الى ملمحين هامين احدهما في منطقة عربية والآخر في منطقة عربية اخرى في زمن متقارب في العصور الوسطى الاسلامية.

ان كتاب الادب يلاحظون ان الادب العربي في العهد المملوكي وفي العهد العثماني لم يكن يحظى بعناية ذات بال وخاصة في هذا المجال.. ويندر ان نعثر على ترجمة ذاتية، يمكن ان يعتد بها في مجال الدراسات الادبية بعد كتاب

(التعريف) لابن خلدون، الذى عرف فى القرن التاسع عشر (القرنين الرابع عشر والخامس عشر الميلاديين)، ويعاصره كل من السخاوى والسيوطى وابن حجر العسقلاني..
غير أن الملاحظ على ترجمات هؤلاء أنه كان يغلب عليها الاختصار، كما ان ايا منها لم تتضمن معان ذات قيمة ولاسرارا يمكن ان يعبر به الكاتب على حساسية ذاتية محددة بالشكل الذي عرف به أدب السيرة الذاتية في العصر الحديث.
ويلاحظ نقاد الادب هنا انه بعد هذه الترجمات الضعيفة الى حد بعيد لم نعثر فى القرنين السابع عشر والثامن عشر على سيرة ذاتية اخرى يمكن ان يشار اليها بالبنان، ذلك، لان الجمود الفكرى فى هذين القرنين كان قد بدأ يسود ويستحوذ على مساحات شاسعة من العقل العربي فى المشرق العربي وان بدأ ان العناية بهذا اللون لم تنقطع(**) قط وان لم تزد تجويدا قط ايضا..
واذا تركنا كتاب هذه الفترة بدءا من القرن الثامن عشر لوصلنا الى المؤرخ المعروف عبد الرحمن الجبرتى فى كتابه (عجائب الآثار فى التراجم والاخبار) وهو يعد - بحق - الوثيقة الاساسية فى سير اعلام وعلماء القرن الثامن عشر..
ويمكن ان نتوقف كثيرا عند تراجم الجبرتى سواء لنفسه او لغيره لولا أن القرن التاسع عشر يقربنا من استواء الترجمة او السيرة الذاتية رويدا رويدا، وسيرها الى حالة النضج والتطور الخلاق..
فاذا تركنا المشرق - ومصر فيها الآن - الى المغرب لرأينا أن القرون الأربعة الأخيرة شهدت فى بدايتها هذا التطور المشابه له فى المشرق،

ويبدو هنا ان ظهور النصوص السير ذاتية الأولى فى الأدب المغربى قرب نهاية القرن التاسع عشر له صلة مباشرة، على الارجح، بهذا الضرب من التأليف الذى اشتهر الى عهد متأخر، بين العلماء والفقهاء والمتادبين للدلالة على المصنفات الحاوية للرواية والشيوخ مع الاعتبار ايضا بأن فنون التراجم والسير والمعاجم الادبية واللغوية، وما شاكلها من كتب الطبقات قديم فى العربية.
وهنا يمكن اعتبار الفهرسة التى ألفها عالم مثل ابو الربيع سليمان الحوات الشفشاونى فى نهاية القرن الثامن عشر (١٧٩٠) «من أول النشأة التى تمكن الاستقرار»، من بين أقدم النصوص المغربية التى وصلت الينا مخطوطة غير منقوصة مع وجود بعض النصوص الأخرى التى قدمت فى نفس الفترة (٤) لولا ان القرن التاسع عشر يطور مفهوم السيرة اكثر حين تدخل الزمن الغربى وتعمق مفهومنا عبر الفكر والأدب.. وما الى ذلك مع وجود (الآخر)..

السيرة/ المفهوم الحديث:

ترتبط السيرة الذاتية عندنا فى العصر الحديث بالقرن التاسع عشر بداية الفكر العربى الحديث والصدام المعروف الذى قام بين «الفكر الشرقى الجامد والفكر العربى المستنير» ونتج عن ذلك تكوين المدارس المختلفة في التحرير والتفكير الواعي وتطور الاشكال الادبية، وكان فى مقدمة هذا كله هذا الشكل من اشكال السيرة الذاتية.
وكان من الطبيعي ان نتعرف على هذه الاشكال الذاتية التى تنقل لنا - فى المقام الاول - التطورات الفكرية التى مثلت عصر النهضة العربى فى القرن التاسع عشر.

ويمكن القول - بالفعل - ان الترجمات الذاتية التى كتبت فى هذه الفترة عبرت بشكل ما عما يدور فى الخارج / خارج الذات، وما يضطرب فى الداخل/ داخل الذات، وفى جميع الحالات، فما كتب فى هذه الفترة هو - فى الأساس الأول - هو التعبير المباشر عن لقاء الشرق بالغرب، أو لقاء حركة النهضة العربية بالتغريب ابان فترة (الصدام) مع الغرب الذى حاول ان ينال من شخصيتنا.

ان هذه الفترة شهدت:

أ- محاولة التعبير عن الذات.

ب- محاولة التعبير عن الصدام مع الآخر.

جـ- محاولة البحث عن الذات.

واكثر مايلاحظ هنا ان جميع من حاول التعرض لتيارات النهضة التى تاثرت بالغرب تاثروا «بالتقاليد الموروثة للادب العربى فترى معظمهم ينهج فى ترجمته الذاتية نهج تراجم العلماء التي يزخر بها تراثنا العربى، فيعنى المترجم لنفسه - كالسابقين - لاثبات مراحل تطوره العلمى والفكرى منذ الطفولة حتى وقت كتابة ترجمته وقد يعن له ذكر اسرته وأصولها وما وقع له من الاحداث البارزة فى حياته. لكنها لاتختلف فى جملتها عن التراجم الذاتية التى خلفها لنا علماء العرب منذ القديم، من امثلتها سير او ترجمات:

- الشيخ محمد عياد الطنطاوى (١٧١٠ - ١٨٦١).
- على مبارك (١٨٢٤ - ١٨٩٢).
- الشيخ محمد عبده (١٨٤٩ - ١٩٠٥).

اما اللون الثانى فقد احتذى فيه كتابه احتذاء يسيرا ببعض ما اطلعوا عليه فى الآداب الغربية، وقد اتيح لهم الاطلاع على تلك الاداب والالمام بها ويتمثل فيما كتبه كل من:

- رفاعة الطهطاوى (تخليص الابريز..)
- على مبارك (علم الدين).
- أحمد فارس الشدياق (الساق على الساق).

ورغم افادتهم اليسيرة على الاداب الغربية فانهم حافظوا على الأسلوب العربى الموروث المتاثر باسلوب المقامة تاثرا كبيرا.

ويعرض د. عبد الدايم لعديد من هؤلاء، فالعالم المصرى (الطنطاوى) الذى توفي في روسيا دفن فى قرية (فولكوفا)، وقد كان استاذا بالعربية بجامعة بطرسبورج، واهمية ماكتبه عن نفسه تعود الى انه يطلعنا من خلالها على العلوم التى كان يتلقاها الطالب فى الأزهر فى النصف الأول فى القرن التاسع عشر. والشيخ الطنطاوى فى ترجمته الذاتية يثبت غير مادرج عليه دراسة بالأدب الحديث بشكل عام اما على مبارك فقد خلف لنا ترجمة ذاتية هى سيرة كاملة لحياته، اذ كتبها سنة ١٨٨٩ قبيل وفاته بأربع سنوات، واثبت فيها مراحل تعلمه فى مصر وفرنسا، وماتولاه من أعمال ووظائف وما اتخذه من اصلاحات خاصة فى مجال التعليم فى مصر حتى لتعد ترجمته الذاتية هذه وثيقة خطيرة فى تاريخ التعليم فى مصر فى العصر الحديث.

وهو يستطرد كثيرا فى حياته ومعاركه ابان القرن التاسع عشر بشكل يمكن ان يقال معه ان السيرة الذاتية هنا هى مزيج من الوعى بالنهضة الجديدة التى ارتبطت بالغرب، ولكنها فى المقام الأول كانت صادرة من عقل مثقف عربى وقلبه، ومن هنا، فان السيرة كانت (عربية) ولم

يغلب عليها - باية حال - الشكل الغربى أو المستغرب.
وهو مايقترب بنا من سيرة الامام محمد عبده.. بين محمد عبده فى ترجمته، وفى مفتتحها بوجه خاص، ان ما دفعه الى كتابة شئ عن حياته هو رغبة بعض معارفه من الغربيين فى ان يروا ماعتده وما اقدم عليه وما رأى من مشاهدات فى ايامه الخاليات فرأوا - يقول هنا الامام - ان فيما ذكرت لهم شيئا يستحق ان يذكر وزادوا على ذلك ان قالوا انهم يتمون:
(- ان يروه منقولا الى لغتهم)
وفى موضع اخر نقرأ:
(كذلك كتبها استجابة لرغبة «رشيد رضا» الذى استنهضه بقوله:
- انه ان لم ينفع اهل عصرنا انتفع به من يأتى بعدنا).
ان من كتب عن محمد عبده فى الغالب يلاحظ ان ما كتبه - حينئذ - لم يخرج عن سيرة ذاتية؛ تبين مدى ما أخذ به نفسه مصلح عظيم مثله من الجد والمثابرة والطلب الدائم للمزيد من المعرفة فى وعى ويقظة واستنارة وقدرة على استخلاص الرأى والوصول الى الحجة البالغة وهو مايتضح فيها الأسلوب الأدبى المرسل الذى كان الامام من الرواد الذين استخدموه ونادوا بالاخذ به كما يتضح ايمانه الكامل بالوراثة واثرها.
وهذا يعنى شيئا هاما، هو ان ماكتبه محمد عبده، وان كان مرتبطا بحركة الاصلاح والنهضة التى تلمس فيها الغرب، فهى فى الوقت ذاته تشبه تلك التى كتبها العلماء العرب على أنفسهم من حيث الاهتمام بظروف المولد والنشأة والتعليم، وهى بشكل عام لاتحمل قيمة أدبية كبيرة.
ان اسلوبها يلتزم - كما نرى - بذكر الواقعة، ويعنى بالحقيقة التاريخية فيسردها سردا يوحى أحيانا بالجفاف.
وعلى هذا يمكن القول انها لم تكن ذات اسلوب ادبى مشرق الديباجة عذب الألفاظ ومع هذا، فان اسلوب محمد عبده يتميز فى ترجمته بالأسلوب الأدبى..
وهنا لابد أن نشير الى ان هذه الترجمة ومثيلاتها كما عرفناها عند محمد عبده، كانت تتجاوز مع ترجمة أخرى تغايرها الى حد بعيد.
وكلاهما كتب فى القرن التاسع عشر.
فالى جانب ترجمة محمد عبده التى اشرنا اليها، فقد كتب كل من رفاعة و «على مبارك» و «الشدياق» كتابا فى شكل رحلة الى خارج الوطن فيها الكثير من العناصر الدالة على ذاتية كل منهم قد اتيح لهم جميعا الالمام بالثقافة الغربية واطلعوا على أدبها، وان كانوا فى كتاباتهم تميزوا عما سبقهم ان هؤلاء الأخيرين افادوا من الغرب افادة بدت فيما سجلوه من ثقافته وبعض مظاهر الحضارة الجديدة عليهم، ولان الجديد من أعمالهم هذه هو المضمون لما يحمله من اشارات الى الجديد من الفكر والثقافة وتنبيه الاذهان الى أنماط جديدة من الحياة فى الغرب تختلف عن تلك التى تحياها فى الشرق وفيه ملاحظات شخصية كثيرة واخبار تشير الى جوانب هامة فى سيرهم، لكن اصحابهم - وهذا هو المهم هنا - كانوا يحرصون على الكثير من القوالب التعبيرية الموروثة.
على ان هناك ملاحظة جديرة بالاهتمام

لاهميتها - خاصة فيما بعد - وهي ان كاتب السيرة الذاتية في القرن التاسع عشر بدأ في أول القرن حريصا أشد الحرص على التراث في كتابته سواء في الشكل أو اللفظة أو حتى في الطريقة التي كانت تكتب بها السير قبل ذلك.. هذا الكاتب بدأ في نهاية القرن التاسع عشر - اقل حرصا على المحاكاة التراثية وأكثر قربا من تأثير الغرب بشكل عام..

ان العادات الشرقية أصبحت في آخر القرن غيرها أول القرن.

وعادات الكتابة - بالتبعية - أخذت في التغير بين أول القرن وآخره كذلك.

وهذه المقارنة «هي التي اتسعت فيمابعد» واتخذت شكلا أكثر تطورا وحيوية لدى كاتب مثل محمد المويلحي في كتابه (حديث عيسى بن هشام) في بدايات القرن العشرين الذي اصبحت أكثر اتصالا بالغرب والمعروف ان بدايات القرن العشرين - بشكل خاص - بدت أكثر اقتربا من الغرب، وربما من التغريب، حتى ان العشرينيات تعد لدى كثير من الكتاب أكثر الفترات قاطبة في تاريخنا العربي الحديث تأثرا بالغرب وخاصة الفترة بين (١٩٢٥ - ١٩٣٠) ففي هذه الفترة بوجه خاص نلتقي بالعديد من الكتابات التي استفادت من الغرب إلى حد بعيد، وحاولت محاكاة منهجه خاصة حين تعلق الامر بالسياسة او بالادب، ويذكر دارس هذه الفترة ان نهاية العشرينات شهدت نشر عملين لهما دلالة كبيرة في تغيير الكثير من اشكال الكتابه وفي مقدمتها كتابة السيرة الذاتية، وهما :

* الاسلام واصول الحكم: لعلي عبد الرازق.
* في الشعر الجاهلي: لطه حسين

غير ان محاولة المويلحي كانت اكثر من غيرها تحمل الجانب الادبي للسيرة الذاتية فلنتمهل - اولا عند السيرة الذاتية في جانبها الفني.

لايكاد يذكر المويلحي بعمله في العقد الأول من القرن العشرين حيث السمات الفنية الادبية حتى يذكر - بشكل مباشر - رواية محمد حسين هيكل (زينب) تحديدا في عام ١٩١٤ حيث ان احداثها تأثرت تأثرا كبيرا بحياته الخاصة والاحداث العامة في المنطقة العربية، فراح هيكل يعبر عن الواقع الاجتماعي الأليم في القرى العربية، وراح - في الوقت نفسه يعبر عن تاملاته لدى الكادحين من الفلاحين بوجه خاص.

والرصد الدقيق بعد ذلك يرينا انه توالت التراجم الذاتية في القالب الروائي مما قرب بينها وبين الصيغ الغربية، ومن هذا، نستطيع ان نتسع بالدائرة اكثر لنتعرف على الكثيرين من أنحاء العالم العربي، ومن هؤلاء نذكر - على سبيل المثال - فقط قبل ان نصل الى تحليل لتطور السيرة العربية عدة كتاب، ولكل كاتب نكتفي بعمل واحد رغم تعدد الاعمال لدى الكاتب الواحد.. فنذكر هنا من كتاب السيرة هذه الفترة اكثر من برع في الفن الروائي بشكل مباشر او غير مباشر من المشرق، على النحو التالي:

- ميخائيل نعيمة: لقاء.
- طه حسين: الايام.
- عبد القادر المازني: ابراهيم الكاتب
- عباس العقاد: سارة
- توفيق الحكيم: عصفور من الشرق

- سهيل ادريس: الحي اللاتيني.
- لويس عوض: العنقاء.
- زكي نجيب محمود: قصة نفس.
- ابراهيم عبد الحليم: ايام الطفولة.
- احمد امين: حياتي.
- محمد حسين هيكل: ولدي
- جبرا ابراهيم جبرا: شارع الاميرات

ومن المغرب العربي نستطيع ان نذكر الكثير منهم هؤلاء:

- عبد المجيد بن جلون: في الطفولة.
- ليلى ابوزيد: رجوع الى الطفولة.
- محمد الجزولي: ذكريات من ربيع الحياة.
- محمد شكري: زمن الاخطاء.
- عبد الكريم غلاب: سبعة ابواب.
- التهامي الوزاني: الزاوية.
- ابو القاسم الشابي: مذكرات.
- العربي باطما: الرحيل.

وقبل ان نصعد اكثر في العصر الحديث في المشرق لابد من اشارة اخرى للسيرة في المغرب.

اننا في بدايات القرن العشرين يمكن ان نلاحظ ان هناك« تواتر «صدور النصوص التي يمكن ان نقرأ كسير ذاتية، صريحة أو ضمنية، ترافق، الى حد ما، مع بروز الظاهرة الادبية الحديثة، تلك التي تكونت بعد الثلاثينات في أحضان التوجهات الوطنية العاملة في الحقل السياسي والفكري والديني. وحسب كثير من التوجهات الوطنية المبحوثة، فان التكون الادبي الحديث، سيشرع في البروز خلال الاربعينات ومابتلاها، من خلال طغيان المقال الصحفي ذي الطابع السياسي وظهور القصة والارهاصات الاولى للعمل المسرحي»(٦) الى غير ذلك من اشكال التعبير الادبي.

تطور الاشكال:

وعبورا فوق تقسيمات كثيرة لاشكال السيرة في المغرب نستطيع ان نتوقف عند اهم الملامح العامة لها، على النحو التالي:

- السيرة الروائية الشطارية.
- السيرة الروائية.
- السيرة الذهنية.
- السيرة الذاتية.
- نصوص غفل غير مجنسة.

ويلاحظ هنا صاحب (الكتابة والوجود) هنا (٧) انه ربما كان القاسم المشترك بين السير الممثلة لذلك، هو تعبيرها عن التجربة الشخصية للمؤلف (تاريخ الآنا) باصطناع تاريخ الانا المتكلم في غالب الاحيان، (مع وجود نصوص لم تتقيد بهذا المحدد)، واستثمارها للماضي الحياتي في تعبيره عن التطور النفسي والذهني والثقافي والاجتماعي الذي يتخذه مسار الحياة الفردية بين الطفولة والكهولة، او مابعد هذه ، وتشغيل الذاكرة كحافظة للوقائع المروية، غالبا من خلال التذكر والاستعادة .

فضلاً عن ان النصوص التي تندرج في هذا الاطار كتبت من طرف مؤلفين، لانعدم وجود مايدل على رتبهم الرمزية في الحقل الثقافي، سواء من خلال الاسم العلم أوبواسطة سجلات اخرى جديدة بالاعتبار..

على اننا في المشرق نستطيع ان نلجأ الى تقسيمات اخرى ليست عبر الاشكال الفنية أكثر

من كونها نتاجا لدوافع اصحابها، وهى الدوافع التى كونت مضمون السير، ويمكن هنا ان نتعرف على هذه الاشكال على النحو التالى:

- الاطار الفكرى.
- الاطار الروائى.
- اطار المصور للعالم الخاص.

وقبل ان نتوقف - اكثر - عند هذه الاشكال فى نماذجها المعروفة فى المشرق او المغرب، لابد وأن نشير الى بدهية ظهرت لنا حتى الآن، وهى، ان السيرة الذاتية أو الترجمة الذاتية عرفت فى التراث الاسلامى بشكل يغاير ما أصبحت عليه فى العصر الحديث.

ولأن العصر الحديث ارتبط - فى التعبير الابداعى الذاتى فيه - بالغرب ومعطياته، فان العلاقة بين الماضى والحاضر عندنا اصبحت متغايرة.

فى الماضى عرفنا الشيخ أو الفقيه وهو يعبر عن ترجماته وان تكون ضئيلة التعبير قليلة الحجم وفى الحاضر عرفنا المثقف او الكاتب وهو يعبر عن سيرته بشكل اكثر تنوعا واكبر مساحة فى الماضى لم نتعرف على اشكال كثيرة للترجمة الذاتية.

اما الحاضر فقد منحنا أشكالا ومستويات كثيرة للمثقف (= الانا) فى اطار عصره وكى لا نقع فى اطار السردية المكررة، فسوف يكون اهتمامنا الرئيسى هنا مرتبطا بالسيرة الذاتية العربية فى اطارها الحديث..

السيرة الذاتية فى وعى المثقف العصرى بالذات وملامحها الرئيسية.

السيرة الذاتية الحديثة:

تاثرت السيرة الذاتية الحديثة والمعاصرة - على عكس سابقتها التى تاثرت بالتراث - بروح العصر الحديث الى حد كبير، وهو ماابدا - كما اسلفنا - في الحقبة الاخيرة؛ ان ثمة افتراق بين السيرة الذاتية فى التراث العربى ومثيلتها فى العصر الحديث، وهذا الافتراق يتمثل فى الكثير مما شاع فى المجتمع العربى منذ ازمنة بعيدة من الموروثات فى عالم الفكر والأدب، ويذهب البعض هنا إلى ان الكثير من ألوان المعرفة نتيجة للتيارات المعاصرة التى اثرت فى ادبائنا، وجعلت الكثيرين منهم يتخذون موقفا ذاتيا لم يقتصروا فيه على مجرد الخروج على الافكار السائدة فى مجتمعاتهم ومعارضاتهم على نحو مافعل المترجمون الذاتيون القدامى،

ان كتابنا المحدثين - كما يلاحظ د. عبد الدايم - تعدوا حد المعارضه وتجاوزوه الى حد التمرد والثورة على السائد فى بيئاتهم من آراء وافكار رأوها جامدة متخلفة، ودعوا الى اخرى جديدة اعتقدوا فى صلاحها، تحل محل تلك الشائعة منذ عصور بعيدة، وقد أفصحوا عن ذواتهم فى قوة وصدق وصراحة، الى حد ان بعضهم بلغ من حرصه على التزام الصراحة درجة التصريح بالعيوب والنزوات الشخصية على نحو ما صرح به كل من (توفيق الحكيم) فى (زهرة العمر) وميخائيل نعيمة فى (سبعون) (٧).

وهذا يعنى ان السيرة الآن تتميز باثنتين:

- الخروج على الواقع التقليدى.
- التصريح بالعيوب الشخصية.

وعلى اية حال، فان الترجمة الحديثة تتميز بعدة

...سات (٨) نكتفي منها الآن باهمها، ونقصد بها ...ـة الغياب والحضور وايثار الكشف عن الذات ...شكل غير مسبوق عبر الكشف عن الخطاب ...الذاتي مباشرة.

...نجد في السيرة الذاتية العربية الكثير ممن ذهبوا ...الى الخطاب الذاتي بشكل مباشر، وبحضور ...الكشف، ومن هؤلاء يمكن ان نذكر منهم: احمد ...امين وعبد الرحمن الرافعي وحسين فوزى ...وسلامة موسى.

...ان احمد امين يدلل على هذا حين يقول:

«.. فلماذا - اذن - لا أورخ حياتي لعلها تصور جانبا من جوانب جيلنا، وتصف نمطا من انماط حياتنا ولعلها تفيد قارئا، وتعين مؤرخا»

...ويقول عبد الرحمن الرافعي:

«.. ليس الهدف من هذه الصحائف تاريخ حياة فرد بعينه وانما تصوير الظروف التي نشأ فيها جيلنا كله»

...اما ميخائيل نعيمه فيقول عن السبب في كتابته ...سيرته:

«كي أسيح بالقارئ سياحة قصيرة طويلة في الدنيا التي كانت نصيبي من عمري حتى اليوم».

...ويقول توفيق الحكيم في سجن العمر:

«.. هذه الصفحة ليست مجرد سرد تاريخ لحياة.. انها تحليل وتفسير لحياة.. انى ارفع فيها الغطاء عن جهازى الآدمى لافحص تركيب ذلك (المحرك) الذى نسميه الطبيعة او الطبع هذا المتحكم.. في قدرتي، الموجه المصيري من اى شئ صنع؟ من اى أجزاء شكل وركب».

ويقول لويس عوض بشكل اكثر وضوحا فى (العنقاء) مايلى:

«كنت فى دخيلة نفسى اعدها (اى العنقاء) بمثابة (شاهد) على ضريح مرحلة كاملة من مراحل حياتى هى المرحلة التى انتهت عام ١٩٤٧ وهو عام زواجى اولا، وانصرافى انصرافا يشبه ان يكون تاما من التفكير فى الحياة العامة او انقطاعى الى البحث العلمى وحده»

ويقول فى موضع آخر موضحا:

«ان مضمونها يدور حول صراع الطبقات.. وان نظرية صراع الاضداد، واذا لم تستكمل داخل اطار اخلاقى شامل، كفيلة بانها تنشر على الكون والحياة، ردا مأساويا قاتما، وانه لافرق فى النهاية بين فكرة الصراع البرولتارى فى ماركس، وفكرة الصراع البرجوازى، فى داروين، وهذا الاعتراض هو موضوع رواية (العنقاء)، فهى تناولت فترة الصراع العنيف الذى دار فى اعقاب الحرب العالمية الثانية فى مصر بين المصريين والانجليز من جهة، وبين المصريين اليمينيين والشيوعيين من جهة اخرى وكان صراعاً يسوده العنف والارهاب والاحتكام الى السلاح».

ولايبتعد العقاد عن هذا الحضور، فى رواية وحيدة، وان بدا أنه اغرق فى الناحية الفنية والدلالة الدرامية، يقول فى ترجمته الذاتية التى يطلق عليها اسم (سارة):

«.. فقصة سارة ليست قصة حياة (همام) بطل الرواية، ولاحياة بطلتها، ولاقصة احد من المذكورين او المذكورات فيها ولكنها قصة العلاقة في فترة محددة من الزمن بين فتى وفتاة، فلامنهج لها غير المنهج الذي يصور البواعث الظاهرة الباطنة التي عملت في تعريضها للشك والاضطراب».

ويلاحظ البعض ان هذه السمة شائعة في رواية السيرة الذاتية في المغرب، ففي المقدمة التي كتبتها ليلى ابوزيد لكتابها (رجوع الى الطفولة) ان ثمة شيئا من الاتصال الذي يوحي، على مستوى التأويل، بان دافع الكتابة عن الذات تكشف عن رغبة خاصة مخبوءة، وأنها لاتحتاج، في معظم الاحيان، إلا الى حافز خارجي، مباشر او غير مباشر، يحررها من الكوابح التي تعتقل انطلاقها.

وهو مايشير ان الدافع للكتابة في المقام الأول يعود الى مايمكن ان نراه أنه يصبح باستمرار – أي الكتابة عن الذات -استراتيجية لتحقيق المسار الفردي وتأويل العناصر المكونة له ضمن قواعد ناظمة للحكاية (القصة) واضفاء نوع من المصداقية على الوجوب الذي بمقتضاه تتحول الى نص سير ذاتي يرسم قسمات ذلك المسار الفردي في اتصاله او انفصاله عن العالم المحيط به»(٨).

ان الدافع لكتابة السيرة الذاتية، اذن، هو الدافع الى الاحتفاء بالذات، ومحاولة التعبير عن الوعي او الحضور المؤكد لصاحب السيرة.

والعقاد هنا يعترف بوضوح شديد ان حضوره الفكري كان قائما وملحا في هذه الرواية أكثر من غيابه تحت رموز أو تحت نوازع فنية في الراوية الصاعدة لدينا في هذا الوقت(٩).

واذا كان كل من الحكيم وميخائيل نعيمة يؤثر ذلك الطريق، فان طه حسين لم يبعد عنه كثيرا وان حاول أن يوهمنا أنه يتحدث بضمير آخر..

الحضور والغياب: الايام

ولأهمية الحضور الطاغي رغم انكاره الفني لدى طه حسين، نحب أن نتوقف أكثر عند محاولاته في كتابة السيرة الذاتية، وهي محاولات تعد من أهم المحاولات في هذا الصدد، فهو في (الايام) يسعى الى التواري خلف الشخصية الرئيسية في الرواية (= السيرة)، وهو يجهد في ذلك اجهادا كبيرا.

ان طه حسين يؤثر صيغة الغائب خاصة في الجزء الاول، ويغلو في هذا غلوا كبيرا، وان كان البدهي المؤكد في السيرة يظل قائما طيلة النص. اننا طيلة الجزء الأول أمام الأفعال والضمائر الغائبة، نقرأ مايعيد تاكيده من آن لاخر مثل هذه الضمائر والافعال:

– لايذكر لهذا اليوم اسما.
– اكبر ظنه.
– ثم يذكر.
– وكان كثيرا.
– كان يجد في هذه الدنيا.
– يذكر صاحبنا.
– كان سابع ثلاثة عشر من أبناء أبيه.
– كانت أمه.
– كيف لايبتهج.
– ولكن الأمر ثقل عليه(١٠).

والغياب يكشف عن نفسه في كثير من الاشارات لعل منها ذكر للمكان سواء في بلده في جنوب مصر أو حين تهيأ للخروج منها للازهر، أو في ذكره للتواريخ بشكل حاد ومحدد.

على ان الحضور يطل علينا بعنف واصرار في نهاية النص الأول حين يخاطب ابنته ويشير الى زوجته بماليس به لبس، ونعتذر عن نقل هذه الفقرة الكبيرة من نهاية الايام، يقول طه حسين مخاطبا ابنته:

«انك يا ابنتي لساذجة سليمة القلب طيبة النفس أنت في التاسعة من عمرك، في هذه السن التي يعجب فيها الاطفال بآبائهم وامهاتهم، ويتخذونهم مثلا عليا في الحياة، يتأثرونهم في القول والعمل، ويحاولون أن يكونوا مثلهم في كل شئ، ويفاخرون بهم اذا تحدثوا إلى أقرانهم أثناء اللعب، ويخيل اليهم أنهم كانوا أثناء طفولتهم كما هم الآن مثلا عليا يصلحون ان يكونوا قدوة حسنة وأسوة صالحة.

أليس الامر كما أقول؟

ألست ترين أن أباك خير الرجال وأكرمهم؟

ألست ترين أنه كان كذلك خير الأطفال وأنبلهم؟

ألست مقتنعة أنه كان يعيش كما تعيشين أو خير مماتعيشين؟

ألست تحبين أن تعيشي الآن كما كان يعيش أبوك حين كان في الثامنة من عمره؟

ومع ذلك فان أباك يبذل من الجهد مايملك ومالايملك، ويتكلف من المشقة مايطيق ومالايطيق، ليجنبك حياته حيث كان صبيا.

لقد عرفته يا ابنتي في هذا الطور من أطوار حياته ولو أني حدثتك بما كان عليه حينئذ لكذبت كثيرا من ظنك، ولخيبت كثيرا من أملك، ولفتحت الى قلبك الساذج ونفسك الحلوة بابا من أبواب الحزن، حرام ان يفتح اليهما وأنت في هذا الطور اللذيذ من الحياة. ولكني لن أحدثك بشئ مما كان عليه ابوك في ذلك الطور الآن. لن أحدثك بشئ من هذا حتى تتقدم بك السن قليلا، فتستطيعين أن تقرأي وتفهمي وتحكمي، ويومئذ تستطيعين أن تعرفي أن أباك أحبك حقا، وجد في اسعادك حقا، ورفق بعض التوفيق لأن يجنبك طفولته وصباه.

نعم يا ابنتي!

لقد عرفت أباك في هذا الطور من حياته، وأني لا أعرف أن في قلبك رقة ولينا وأني لأخشى لو حدثتك بما عرفت من أمر أبيك حينئذ أن يملكك الاشفاق وتأخذك الرأفة فتجهشي في البكاء.

لقد رأيتك ذات يوم جالسة على حجر أبيك وهو يقص عليك قصة (اوديب ملكا) وقد خرج من قصره بعد ان فقأ عينيه لايدرى كيف يسير وأقبلت ابنته (انتيجون) فقادته وارشدته.

رأيتك ذلك اليوم تسمعين هذه القصة مبتهجة من أولها، ثم اخذ لونك يتغير

قليلا قليلا، وأخذت جبهتك السمحة تزيد شيئا فشيئا وماهى إلا أن أجهشت بالبكاء وانكببت على أبيك لثما وتقبيلا، وأقبلت أمك فانتزعتك من بين ذراعى، ومازالت بك حتى هدأ روعك. وفهمت أمك وفهم أبوك وفهمت أنا أيضا أنك انما بكيت لانك رايت اوديب الملك كأبيك مكفوفا لايبصر ولايستطيع ان يهتدى وحده، فبكيت لأبيك كما بكيت (لاوديب).

نعم! وانى لاعرف أن فيك عبث الأطفال وميلهم الى اللهو والضحك وشيئا من قسوتهم، وانى لاخشى يا ابنتى ان حدثتك بما كان عليه أبوك فى بعض أطوار صباه ان تضحكى منه قاسية لأهية وما احب ان يضحك طفل من ابيه وما أحب ان يلهو به او يقسو عليه. ومع ذلك فقد عرفت اباك فى طور من اطوار حياته، أستطيع ان أحدثك به دون ان اثير فى نفسك حزنا، ودون ان أغريك بالضحك أو اللهو»(١١).

ثم يزيد الصوت البائس فى الاعتراف غائبا وراء ضمير المتكلم، حين يسهب اكثر لابنته فى حياته البائسة التى عاشها طويلا فى قريته النائية فى الجنوب وفى الازهر القريب فى العاصمة، مصورا جانبا كبيرا من الصراع بين الفتى (كما كان يطلق على نفسه) والمجتمع حوله.

انه يكمل دائرة الحضور اكثر حين يصل من الحكى لابنته عما كان يلقاه، وما انتهت اليه هذه الفترة بعد ان التقى بزوجته – الأم –، ومن ثم، يزيد غيابا ليزيد حضورا فى سيرته أو اعترافه الصريح، يستطرد هنا مفسرا كيف انتقل من الصراع وحياة البؤس الى الخلود الى الراحة وتهيئة المناخ الطيب مقدما حديثه بأسئلة لن يلبث أن يجيب عنها يستطرد، فيقول:

«فان سألتنى كيف انتهى الى حيث هو الآن، وكيف اصبح شكله مقبولا لاتقتحمه العين ولاتزدريه، وكيف استطاع ان يهيئ لك ولأخيك ما أنتما فيه من حياة راضية.. (و) ان سألت كيف انتقل من تلك الحال الى هذه الحال، فلست أستطيع أن أجيبك! وانما هناك شخص آخر هو الذى يستطيع هذا الجواب. فاسأليه ينبئك. اتعرفينه؟ انظرى اليه! هو هذا الملك الذى يحنو على سريرك اذا امسيت لتستقبلى الليل فى هدوء ونوم لذيذ، ويحنو على سريرك اذا أصبحت لتستقبلى النهار فى سرور وابتهاج. ألست مدينة لهذا الملك بما أنت فيه من هدوء الليل وبهجة النهار؟!»(١٢).

وحين ينتقل طه حسين الى الجزء الثانى من (الأيام) يسهب طويلا فى هذا الصراع الذى عاد ليتاجج طويلا بينه وبين عصره، بين القديم والحديث؛ ففى نهاية هذا الجزء يكتب الى ابنه الذى كان يتعلم فى الغرب، فيقول فى نفس الضمير، ويشكل الحضور الطاغى وسط الغياب الذى يحاول – بحيلة فنية بسيطة ان يبقينا فيه –، يقول موجها حديثه للابن:

«وها انت ذا يابنى تهجر وطنك ومدينتك ودارك وتفارق اهلك واصدقاءك، وتعبر البحر فى سنك هذه الصغيرة لتطلب العلم وحيدا فى باريس.

فدعني أهدي اليك هذا الحديث لعلك ترتاح اليه بين حين وحين اذا أجهدك درسك ووجدت في اللاتينية واليونانية مشقة او عناء. هناك ترى لونا لم تعرفه من ألوان الحياة في مصر و...»[١٣].

حتى اذا ما وصلنا الى الجزء الثالث من الأيام، يكون الفتى قد تهيأ للانتقال من الأزهر الى الجامعة، ويكون مهيئا لاكمال السيرة الذاتية، غير ان هذا الجزء الأخير الذى كان قد طبع ببيروت عام ١٩٦٧ يحاول فيه على العكس من سابقيه أن يغلو في الغياب أكثر من الحضور، فعلى الرغم أنه كتبه بعد قيام ثورة يوليو، فانه يسعى الى التحفظ فيه تحفظا كبيرا في الجانب السياسي بوجه خاص رغم ان كثيرا من قضايا الجديد والقديم لم تفارقه[١٤].

غير ان حيلة الفتى هنا لم تكن لتنطلي على القارئ، فبدأ اعترافه هنا أكثر الأجزاء كشفا لأفكاره التي يسعى الى ان يكتبها بشكل مغاير. ورغم ان طه حسين سعى باستخدام الضمائر والصور الفنية ان يكتب السيرة الذاتية بغير الابتعاد عن الشكل الروائي، رغم انه حاول ان يربط بين الذاتي والفني، فانه لم يستطع ان يقترب أكثر من النص الروائي، وبقى الشكل الذى يغلب عليه الاعتراف المتواتر هو السيد في الحكي.

ان ضمير المتكلم لم يفارقه

وان الاحداث الجلل لم تختف وراء ثوب الروائي

وان الحضور كان اكثر من الغياب او اكثر ظهورا من التخفي وراء الشكل الفني.

لقد سعى الى النص الروائي وأدواته وفي الوقت نفسه سعى فيه أن يأتي هذا في شكل اعترافات ذاتية، لكنه لم يستطع ان يسلك مسلكا وسطا بين هذا وذاك، فبدت السيرة الذاتية الفكرية أكثر ظهورا من أى من الأجناس الفنية الاخرى[١٥].

بل الأكثر من ذلك ان الجزء الأخير من الأيام بدا أضعف أجزائه على الاطلاق لم يستطع على المستوى الفكرى ان يعبر عن ذاته بشكل أكثر صراحة ووضوح كما لم يستطع ان ينسج خيوط رواية ذاتية بشكل أكثر براعة واتقان.

غير انه – في جميع الحالات – سعى ان يكون الحضور اكثر غلبة ووضحا من الغياب. وهو نتوقف فيه عند نص مغربي آخر.

الحضور والتحول: رجوع الى الطفولة:

والحضور بدا في الفضاء الذاتي في هذا النص (رجوع الى الطفولة) لليلى ابوزيد يكشف عن قصدية قائمة في العمق الانساني، فمع ان التأليف هنا كان بايعاز أو بطلب من سيدة اخرى[١٦]، فان المتعين هنا كان العودة او الرجوع الى فضاء الطفولة في فضاء الماضي. ان الرجوع هنا الى سرد أطوار الطفولة ليست غير صعود في الفضاء المكاني/ القديم والزماني/ المتحول بهدف واحد، هو، كشف الهوية في اعماق هذا الزمان البعيد والبحث عن دلالاتها الرمزية الفردية المطلقة. ومن هذا المنظور تصبح الكتابة هي البداية، وهو مايجعل قارئ هذا النص يستخلص انه اذا «كانت الطفولة (تاريخ الميلاد) في بداية التجربة الفردية في الحياة، فان الكتابة في المقابل هي بداية السيرة الذاتية في معرض انتاج الخطاب كمتوالية من

الجمل المنظمة، تهدف الى التأثير على الآخر بفضل تبليغ الأفكار والأحاسيس. ويترتب عن هذا ان الاعلام بالرجوع هو لحظة واعية بانطلاق الكتابة عن الذات، اعتمادا على الأشواط التي قطعتها الحياة الفردية في الوجود»[١٧].

وهذا الرجوع حين يرتبط بالطفولة سواء بالمعنى اللغوي أو الذاتي، سواء المعنى السردي او الذاتي، ان العود عبر هذا الفضاء يعكس هذه (القصدية) التي تعبر عن الحضور الملح رغم ما في الغياب من تخف في المجهول البعيد..

ومن هنا، فان هذا الحضور يتبدى في تجليات او مستويات:

– فهناك الوعي بالهوية بشكل عام، اي الهوية العربية الاسلامية في مواجهة الآخر.

كان المغرب العربي تحت الاحتلال الغربي/ المسيحي، ومن هنا، فان الاحساس بالذات هنا تتبدى جلية في مواجهة الخارج، فبعد ان يقبض على الاب المجاهد ضد الفرنسيين تسمع صوت الام وهو يجيب على سؤالها الحائر، تقول الأم:

(– وضع النصارى أباك في السجن)[١٨].

وهو مايعني في الوقت نفسه ان الاحساس بالهوية احساس مضاعف (بالانا) التي تنطلق الى فضاء محدد ذي ملامح خاصة ترتبط بالوقائع والأحداث لتحدد خصوصية السرد.

– وينطلق من الهوية عناصر أكثر خصوصية يرتبط بها من مثل علاقة الساردة بالام وبالام ثم بالجدة بهذا النسيج العائلي (القبض على الاب/ زيارته في السجن / معاناة الاسرة) وغيره مما يكمل فضاء الذات.

ان العلاقة بالاخرين القريبين يعكس هذه (القصدية) هنا، وهو ماتسعى اليه الطفلة حينئذ بغير وعي بخصوص الرد – فيما بعد –، مما يزيد من ذوب التجربة وحيويتها في ضمير المتكلم، وهو هنا ضمير الذات..

ثم ينطلق من هنا وذاك علاقات أبعد، تتمثل في العالم الخارجي في هذه المفردات التي تعرفها الطفلة في فترة تكوينها، ثم صعودها زمنيا في حيز المكان المحدد بكل هذه العناصر الدالة على فضاء بعينه.

وهذا الفضاء الأخير هو مكمل بالقطع للفضاء السابق، فاذا كانت الطفلة تعي عبر اللاشعور الأحداث القريبة، فان المجال الأبعد – من العلاقات الخارجية (الجيران/ الصديقات/ الخياطة.. الخ) تكمل هذه العلاقات.

والى جانب هذه المستويات – الهوية، والعلاقات الخارجية والداخلية – يلاحظ عبد القادر الشاوي ان ثمة مستوى ثالث متعلق بالذات وان بدا ايغالا اكثر في الذاتية كوجود فردي وهوية في نفس الآن.

لقد تكونت الذات الطفولية في نطاق اسري مضطرب، وكان اعتقال الأب من (طرف النصارى) أحد أسبابه المباشرة، ويستمر النص على هذا الاضطراب وان يكن بصبغ ايديولوجية تعلي من بعض القيم المثالية الى نهايته..

وسكون الحاصل الام هنا من النص مايلاحظ في السياق الأخير من ان السرد الاتي لايخضع لاسى الرجوع حسب، وانما الى لحظات التحول مايعمق من الوعي من محاولة الاستعادة الى محاولة التذكر الخلاق، وهو مايعيد طرح الحدث عبر التذكر الى فضاء جديد.

ان ضمير الأنا/ المتكلم يمضي في اتجاهه السردي وان تكون الطفولة ، مشروطة بواقعها الاجتماعي والنفسي، وعلى هذا النحو، ترتد الساردة الى الماضي، فالرجوع يحمل لنا مشاعر متناقضة متجاورة في وقت واحد، وهي خلال هذا تتطور من السنوات الاولى الغامضة، الى الوعي بذاتها عبر هيئة (اللاشعور) الذي يتحول رويدا رويدا مع تقدم السن، وغروب فترة الطفولة، الى وعي بما يحدث عبر المتغيرات الكثيرة والانتقالات المتوالية من مكان الى مكان ومن فضاء الى فضاء آخر.

ان الطفولة تمضي بنا الى درجات من التجارب التي تكون الشخصية الساردة عبر جدل مستمر بينها وبين رموز كثيرة حين تتدرج في مراحل الدراسة، ثم حين تغادر مقاعد الدراسة الى العمل العام، وهو مايصل بنا في نهاية الامر الى الارتياح الى جملة من المشاعر او جملة من المواقف التي تنتهي اليها غير ان هذا التحول يكون في مرحلة أخيرة من الرجوع وهو تحول يحيلنا نحن الى وعي الذات بعد ذلك بسنوات، وهو الوعي الذي ندرك من خلاله الى اي مدى انتهت الساردة من الطفولة الى الخروج منها وفق محددات الوجود الاجتماعي والنفسي والتربوي. انه الحضور المتحول الى درجة بعيدة في فضاء السيرة.

غير ان هذا الحضور يصبح اكثر مباشرة وعنفا لدى كاتب آخر مثل عبد الرحمن بدوي.

الحضور والمباشرة: سيرة حياتي:

ان السيرة هنا تبدو أكثر مباشرة في التعبير عن الذات من غيرها، فضلا عما تتسم به من لهجة تبدو أقرب الى العنف منها الى الأسى أو التأمل - كما لاحظنا في السيرتين السابقتين ان عبد الرحمن بدوي في (سيرة حياتي) يبدأ سيرته بهذا الضمير المباشر (= المتكلم)، فهو ضمير يتضمن تصريحا عاريا منذ البداية ان هذه ستكون السيرة الخاصة بي، وها انا اقولها بدون تردد، وان من سيقرأها لابد ان يعرف ذلك، انني أضعها الآن بغير تردد ولاخوف، ولا أحتاج الى الهمس او التعامي وراء أي شئ وهو - كذلك - يبدأ لوحته الأولى بعنوان اكثر دلالة، يقول (كل شئ بالصدفة) ولايلبث ان يقول لنا في السطر الاول هذه العبارة القاطعة:

(- بالصدفة اتيت الى هذا العالم، وبالصدفة سأغادر هذا العالم!)[١٩].

ان هذه البداية تشير ان كل شئ أبى يكون مضمرا، وانما صريحا صارخا بمايريد قوله والصفحات التالية هي ضرب من المباشرة التي تقترب من الحديث الحاد من طرف واحد، هو الطرف الذي يريد الآن ان يطلق أمامنا صيغة تعبيرية بها مزيج من الوضوح والمباشرة..

ولأن السارد فيلسوف كبير، فانه لايتردد في ان يستخدم العبارة المفسرة لمايقول، فيمضي في حديثه ليدلل لنا أو يفسر هذا العنوان أو هذه العبارة، يكمل، فيقول:

(- وآية ذلك انه لو لم تتطاير ورقة وتتساقط على الأرض فينحني والدي لالتقاطها، لكان قد ودع الحياة في ذلك اليوم من شهر اكتوبر سنة ١٩١٣)[٢٠]. ويسهب هنا د. بدوي في القصة التي مؤداها ان الاب حين كان جالسا في بيت العمدية في مساء يوم ميلاده، وسقطت منه ورقة

رسمية (من أوراق المحكمة الشرعية..) وحين هم لالتقاطها كانت قد أطلقت عليه عدة رصاصات في اتجاهه اخطأته لكونه انحنى لالتقاط الورقة فلم يصب بالرصاص.. الى اخر القصة التي ترسم جانبا من اعتداد عبد الرحمن - الابن - من ان والده بذكاء وحزمه استطاع الجري والقبض على الرجل الذي حاول قتله. والى ذلك تصلح هذه الحادثة لتكون العلامة المميزة للسيرة الذاتية المباشرة لبدوي

ان هذا الفضاء المفتوح يفسر كل الأحداث التي تقع له، او تحدث لتكون مقدمة لمجيئه او تفسير مايقوم به بغير تردد ولاندم.

النص هنا يتضمن هذه العلامات عبر لوحاته المتوالية (الصراع في القرية) و («شركة النيل الزراعية» و «المنظر الطبيعي») .. الى غير ذلك مما يلاحظ معه ان الكاتب لايعدم هذا الشعور بالذات الى درجة النرجسية حتى حين يقدم بأحداث عامة، ومع ان أحداثه لاتتوقف طيلة السرد قبل ثورة يوليو ١٩٥٢، غير انها تصل الى أقصاها بعد هذا العام.

ومن هذا المنظور في السرد يمكن فهم موقفه العنيف منذ الخمسينات، وفي لهجة عاتي، لاتستمد من الأحداث التي نالت منه - على حد تعبيره فقط - وانما من كونه يتخذ موقفا ملتبسا من ثورة ١٩٥٢ في مصر، يعود في أحد مستويات تفسيره الى ان الثورة نالت من أسرته، وانه هو فيمابعد، انظر وهو يتحدث عن اعيان الريف بين عامي ١٨٥٠ إلى ١٩٥٠ فيرى انهم كانوا من دعائم المجتمع سواء في أثرهم على المجتمع أو علاقاتهم بالفلاحين، انظر الى هذه اللهجة العنيفة الحادة حين يقول:

(لكن المستأصلين والطفيليين والحاقدين ومن لف لفهم من المنافقين والدجالين جاءوا في سنة ١٩٥٢ وما تلاها فصبوا سخائمهم المطوية بالجحود والعقوق والتي ولدها الدخل الكظيم على هذه الصفوة من أعيان الريف، وحرزهم من ممتلكاتهم وحرموا البلاد من الانتفاع بتجاربهم، فماذا كانت النتيجة).

هنا يسأل عبد الرحمن بدوي ويجيب مباشرة:

(انهيار الانتاج الزراعي، وتألب الناس بعضهم على بعض، وصارت للوشاية والوقيعة اليد العليا. وتحول الكل الى فقراء معوزين، وكان ما أطلق عليه آنذاك: تأميم (= تعميم الفقر)[٢١].

نلاحظ هنا أن الموقف من الثورة في مصر كانت دوافع ذاتية خالصة، وان محاولة التعبير عن هذا يتم على طريقة (المونولوج) الذي تحدد وتعدد وتثبت أكثر مع الوقت، فقد قضى بدوي سنوات طويلة خارج مصر، وقد وصل بدوي من العمر أرذله.

ومن هنا، فان جماع البعد الذاتي والهجرة والزمن حولا السارد والأنوية الذاتية الى لون واحد سري في الفضاء الوجودي للكاتب، مماتحول معه هذا النص الى كاشف ذاتي لما في دخيلته.

إن النص السير ذاتي هنا جاد لكنه كثيراً ما كان يتوه في الأحداث ليعود من جديد خارجاً من فقدان الدلالة (لغيابه في أحداث قد لايكون بينها

وبين النص السير ذاتي علاقة) إلى هويته مرة أخرى، فاذا به يعيد أفكاره إلى الترابط والحكايات المروية بشكل مباشر.

ان السرد الذاتي المستمر هنا يكشف دخيلة الكاتب، ليس في التوقف عند المكان، وانما في الاحتفاء كثيرا بعنصر الزمان وتعاقبه واستخدام الاسترجاع من آن لآخر، مما يمكن ملاحظة معه انه – حتى – في الصفحات الاولى من الجزء الأول، وحين كاد يغرق في مرحلة تطوره الداخلي او خارجه داخل الاسرة او المدرسة لاتعدم منه التفاته من آن لاخر الى الخمسينات في مصر فيوجه اليها نقدا بلغ حدا بعيداء مما يدفعنا هنا للقول ان هذه السيرة انما تكشف ذات الكاتب اكثر مما تستعيد أحداث حياته بالشكل الذى نجد (الأنا) تمضى فى سياق الحضور أو الغياب أو التحول من نقطة الى اخرى.

ان القصد فى السيرة هنا أنما كان أكثر من الغياب الفنى وأقل من الحضور المحايد، وانما كان انعكاسا لرد فعله على الأحداث حوله وليس الكشف برؤية وحميمية لمسار صاحبها وتحولاته، اضف الى ذلك هذا العنف الحاد والتصورات العامة والمرتكبة.

ان محاولة التعبير لم تكن هنا دفاعا عن النفس بقدر ماكانت اطلاق التهم على الغير، ولم تكن تحليلا علميا لفترة الخمسينات والستينات فى عالمنا العربى بقدر ماكانت تعبيرا (عصابيا) لايمكن تبريره فى منظور (الانا) فى هذه السيرة الذاتية.

ولان هذه المستويات تتداخل وتختلط وترتطم بعنف في هذا النص السردى، فاننا سنكتفى من هذا كله بالنص الذى نجده بين أيدينا فى نهاية المتن.

وهو ماتصل معه الى مستوى دلالى اخر مستويات السيرة الذاتية.

الحضور والكمون: رحلة عمر:

والكمون هنا ليس هنا هو الغياب، وانما هو الكشف المباشر عن مشاعر المثقف الذى يمثل الأقلية، ومن ثم، فان التعبير عن الذات لايمثل تعبيرا عاما، أو استعادة لأحداث قديمة، بقدر ماهو تحول (فى رحلة العمر) الى الحس القبطى والتأثر به كثيرا.

ان حس الأقلية قائم فى هذا الكتاب رغم ان عنوانه الثانى يوحى بغير ذلك (ثروات مصر بين عبد الناصر والسادات) فكثيرا ماكانت تختلط المشاعر الذاتية لمثقف من الأقلية بالأحداث الاقتصادية والسياسية، غير ان مايغلب على الذاكرة كان دائما هذا الاحساس الحاد بمايشعر به.

اننا قبل أن ندخل الى هذه الرحلة، نجد الحضور بالمقصدية الشديدة فى عبارات من مثل:

– .. ومن الموضوعات المسكوت عنها .. موضوع الأقباط فى اطار الجماعة الوطنية، وهو الموضوع الذى عاش معى شخصيا وعاش شبحه معى طوال حياتى العملية منذ عودتى من بعثتى العملية فى سنة ١٩٥١ ...

– وقضية الأقباط الذى تزامن بداء ظهورها مع موجة الانكسار التى جاءت أثر الهزائم المتتالية

التي حدثت لمصر والعرب منذ نكبة ١٩٤٨، هي من القضايا المسكوت عنها، والتي ظل المسئولون ينكرون وجودها حتى حطت عليهم بثقلها..)(٣١).

ان السيرة الذاتية هنا تكشف وعي المثقف، والى حد كبير وعي الطائفة كلها، لذا الأحداث التي وقعت في مصر – خاصة منذ السبعينات – جسدت هذه الدلالة، حتى ان ماقدمه السارد في نصه لايخضع بشكل تلقائي الى ثنائية الحضور والغياب بشكل تقليدي، وانما يخضع لاعترافات طوعية تتم هنا، وهي وان لم تكن تمضي في المنظور العام، فانها تعكس المنظور الكامن – في أغلب الأحيان – في أعماق صاحب النص هنا.

ان اكثر مايلفت النظر هنا هذا التعبير الذاتي هنا، ان الحس القبطي الذي بدأ في ذروته تحول الى دلالتين منذ السبعينات، فبعد ان كان الحس القبطي غائما في الشعور العام، تحول الكمون الى لون من ألوان النشاط السلبي الذي لم يدع له النظام في السبعينات الفرصة للصعود الى الحس الوطني، فالمؤامرات على الوعي القومي كان في أوجه، وعلى هذا، فان الحس القبطي اصبح الآن، خاصة من وطن واع مثل صاحب الرحلة الى حس يجب التنبه اليه في أوقات الأزمات؛ حين أضيف الى هذا الحس الكامن شيئا من العزلة فرضت على الاقباط او ساهم الاقباط فيها في وطن لم يكن للدين الآخر حاسية زائدة، اذ ان اللغة والعيش المشترك في تاريخنا كله كان يحدد الهوية العربية.

ان النص هنا يحكمه في أحيان كثيرة وعي وطني بالصيرورة التي يمضي اليها الوطن، بيد اننا سرعان ما نكتشف في انتاج نص الرحلة (الذاتية) هذا الكمون الذي يمضي من النص بصيغة مرجعية الى عصور شتى.

إننا أمام صيغ كثيرة نلتقي بها داخل النص:

– هناك صيغة معتدلة تتمثل في نشوء الحركة القومية والتي جاء تتويجها في ثورة ١٩١٩ والتي كان من اعظم انجازاتها الادماج الكامل للأقباط في الجماعة الوطنية ثم في دستور ١٩٢٣ الذي اكد على حرية العقيدة و..

– وهناك صيغة في الستينات من القرن العشرين حين فاجأت نتيجة الانتخابات القيادة السياسية لأنها لم تسفر الاعن نجاح قبطي واحد.. مما دفع بها لتدارك الوضع بتغيير قانون الانتخاب، ليعطي لرئيس الجمهورية الحق في تعيين عشرة أعضاء في مجلس الشعب.

– وهناك صيغة السبعينات التي شهدت تطرفا كبيرا على الجانبين من أصحاب العقيدة، اذ أنه في حين بدأ الاضطهاد يأخذ شكل الترديد عند الاقباط اخذ البعض يعاني من قبضة المتطرفين على الجانب الآخر.

وعلى هذا يمكن ان نستخلص من الصيغ السابقة كيف كان الشعور الكامن عند الكاتب انطلق من الحس الداخلي في فترة كان يجب ان نوليها جميعا العناية اللازمة أمام العدوان الغربي على الجميع في وطننا العربي.

ان هذه المشاعر عند الأقلية كانت لدى أحد المعتدلين هنا أحد العوامل التي أرخت لتطور الموقف من القبطي، وتطور موقف القبطي نفسه في الآن معا، ومن جماع هذه النصوص نستطيع ان نخرج الى الفضاء العام لهذا التخلق في المشاعر داخل النص وخارجه.

وهذا يعني أن الكتابة في هذه السيرة تبدو صياغة للمشاعر العامة الكامنة وتطويرا لها في اتجاه الرحلة الى الذات أو من الذات.

***

وعلى هذا النحو، لانستطيع ان ننهي هذه المحاولة لفهم المحكى الذاتي دون أن تشير الى غاية بعض هذه الفضاءات هنا:

- **فهناك فضاء الحضور والغياب**، الذى بدت فيه الكتابة السيرة ذاتية أقرب الى الحضور منها الى الغياب، فمحاولة صوغ ألات عند طه حسين بدت - رغم غيابها خلف العالم المشحون بالمرارة والشاعرية - محاولة صادقة لصوغ للاحساس المجرد له ضمن علاقات كثيرة كانت تسعى - فى هذا الفضاء - للنيل منه فى نسيج اجتماعى مغاير.

غير ان حضوره بدأ - رغم معوقات كثيرة - أقرب الى الحضور والبقاء.

- **وهناك فضاء الحضور والتحول** الذى عرفناه عبر تحولات ليلى ابوزيد من المغرب، وهى تحولات عرفت في الهوية، والفضاء الداخلى أو الخارجي للسيرة، لكنها فى اطار هذا النسيج بدت فى الرجوع الى الطفولة أقرب الى الرجوع الى اعادة تكوين الذات للسير حثيثا الى النضج المعاصر كانت التجربة الماضية باعثا لصياغتها عبر الحاضر فى اطار جديد.

- **ثم هناك فضاء الحضور والمباشرة**، حيث كان رواد تخلق النص (البدوى) - نسبة الى عبد الرحمن بدوى - انفتاحا على الذات النرجسية التى تورخ لنفسها عبر تسويغ موقفها المنافى للأنظمة حولها.

- كان الحافز هنا الذى دفع بيدوى لكتابة سيرته هو تصفية الحسابات مع الماضى، ومن ثم، فقد افتقد الحس الفلسفى المحايد فى التعامل مع هذا الماضى عبر تحويل الذات الى نقطة تميز فى الحكى الذاتى معايحول النص الى سيرة ذاتية بالمعنى (البارانوى)..

ان الاحساس بالحس النرجسى مضافا اليه عظمة عصابية أبعدت بينه وبين تلمس النص المحايد وهنا نسارع بالقول انه مع علمنا لايوجد - فى هذا السياق نص محايد - فان الانحراف العصابى فى هذه الحالة وصل الى أقصاه، وجاوز التخلق الطبيعى للذات ابان استعادتها لماضيها.

ثم كان هناك صورة الفرد (الانا) على اعتبار أنها تشخيص لحس الأقلية فى الجموع المغايرة كما عرفناه عند رشدى سعيد.

- **الحضور والكمون** هنا بدأ منطلقا من الفرادة وفى الوقت نفسه الاختلاف، وهو احساس صنعه التطور التاريخى، وفى الوقت نفسه اللاشعور الذى قاد البعض هنا للتخوف فى مجتمع بدأ له انه مغاير له.

اننا فى نص (رحلة عمر) لاحظنا ان كاتب السيرة الذاتية بدأ متأثرا بالتطور التاريخى فى الفكر، لكنه - مع وعيه العميق - بدأ أسيرا لفرادة ظنت أنها فى خلاف مع الوطن، رغم ان هذا لم يكن الاشعورا عابرا نتيجة لعثرات عرفها التاريخ العربى - وهى عثرات سرعان مانهض منها الانسان العربى، مجاوزا الاعتقادات الراسخة فى اللاشعور، لكنها أثرت هنا - ومازال، فيمايبدو - فى وعى كاتب السيرة بمايشير الى أن الكمون

يعمل في مجموع المستويات الاجتماعية (التربية، القيم، السلوك، العادات.. و) وليس في العقيدة فقط.

وهو مايصل بنا الآن الى نتيجة هامة، هي، ان السير الذاتية العربية انما تهدف في الغالب في غلبة الحضور رغم ماتظهره من دعوى الغياب، وبوجه أخص في هذه النصوص التي أشرنا اليها.. ان خلق الهوية (الانا) هي أكثر أهمية بكثير من خلق الهوية (الوطن).

والاقرب إلى الصواب ان نقول ان هوية الذات المفردة لدى الحاكي انما تصبغ هوية الوطن وتلخصه، لكنها تظل دائما اسيرة لخلق هويتها (الهوية بعشق الانا) بمايشير أكثر الى ان الحضور هو العامل الأول، وربما الرئيسي في كتابة السيرة الذاتية العربية.

الختام فان هذه السيرة التي اخترناها من نمط المثقف العصري (وليس الفقيه) حاولت البحث عن التعبير الذاتي من زاوية العصر، على اعتبار ان المثقف العصري يكون اكثر من غيره عيشا في الحاضر، وفي الوقت نفسه محاولة اعادة تركيب العصر في اطار استعادة الماضي، أي أن الانفصال عن الماضي في العصر الحديث كان السبب وراء اختيار هذه النماذج التي تفاوتت بين مفكر مثل طه حسين وأستاذ جامعي مثل ليلى ابوزيد واستاذ فلسفة مثل عبد الرحمن بدوي ثم مثقف وشخصية عامة عرفت أكثر من منصب رسمي ومن ثم أضيف الى المثقف في هذه النماذج أكثر من صفة أسهمت جميعها في فهم النصوص المعاصرة لكتاب معاصرين نسبيا اذ ان هذه النماذج ظهرت بين عـام ١٩٢٩ و ٢٠٠٠، ان متن السيرة الذاتية العربية هنا بدأ أقرب الى السيرة الفردية (الانا)، ومن ثم، فان مستويات الحضور تقطر عبر (الغياب) الوقائع والأحداث والتطورات الاجتماعية والسياسية والفكرية، غير أنها – جميعا – في نهاية السياق، تنتمي الى (الانا) التي تسعى الى الذاكرة الفردية.

وهي الذاكرة السردية العربية الآن..

على باب الأزهر(*)

كان صاحبنا الفتى قد أنفق أربعة أعوام في الأزهر، وكان يعدها أربعين عاما، لأنها قد طالت عليه من جميع أقطاره، كأنها الليل المظلم، قد تراكمت فيه السحب القاتمة الثقال، فلم تدع للنور إليه منفذاً. ولم يكن الفتى يضيق بالفقر، ولايقصر يده عما كان يريد. فقد كان ذلك شيئاً مألوفاً بالقياس إلى طلاب العلم في الأزهر الشريف.

وكان الفتى يرى من حوله عشرات ومئات يشقون كما يشقى، ويلقون مثل مايلقى، وتقصر أيديهم عن أقصر ما كانوا يحبون، قد اطمأنوا إلى ذلك وألفته نفوسهم واستيقنوا أن الثراء والسعة وخفض العيش أشياء تعوق عن طلب العلم، وأن الفقر شرط للجدّ والكدّ والاجتهاد والتحصيل. وأن غنى القلوب والنفوس بالعلم خير وأجدى من امتلاء الجيوب والأيدي بالمال.

وإنما كان يضيق أشد الضيق بهذا السأم الذي ملأ عليه حياته كلها، وأخذ عليه نفسه من جميع جوانبها.

حياة مطردة متشابهة لايجد فيها جديد منذ يبدأ

(*) مختارات من كتاب «الأيام» جـ٣ لطه حسين ط/ دار المعارف القاهرة.

العام الدراسي إلى أن ينقضي: درس التوحيد بعد أن تصلّى الفجر، ودرس الفقه بعد أن تشرق الشمس، ودرس في النحو بعد أن يرتفع الضحى، وبعد أن يصيب الفتى شيئاً من طعام غليظ، ودرس في النحو أيضاً بعد أن تصلّى الظهر، ثم فراغ فارغ كثيف بعد ذلك يصيب فيه الفتى شيئاً من طعام غليظ مرة أخرى، حتى إذا صلّيت المغرب راح الى درس المنطق يسمعه من هذا الشيخ أو ذاك، وهو في كل هذه الدروس يسمع كلاماً معاداً وأحاديث لاتمس قلبه ولاتذوقه، ولاتغزو عقله، ولاتضيف إلى علمه علماً جديداً. فقد تربّت في نفسه تلك الملكة كما كان الأزهريون يقولون، وأصبح قادراً على أن يفهم مايكرره الشيوخ من غير طائل.

وكان الفتى يفكر في أن أمامه ثمانية أعوام أخرى، سيعدُّها ثمانين عاماً، كما عد الأعوام الأربعة التي سبقتها. وفي أن عليه أن يختلف إلى هذه الدروس كما تعود أن يفعل وأن يعيد ويبدئ في هذا الكلام، الذي لايسيغه ولايجد فيه غناء. وفي أثناء هذا كله ذكر اسم الجامعة، فوقع من نفسه أول الأمر موقع الغرابة الغريبة، لأنه لم يسمع هذه الكلمة من قبل، ولم يعرف إلا الجامع الذي كان ينفق فيه بياض النهار وشطراً من سواد الليل. فما عسى أن تكون الجامعة، وما عسى أن يكون الفرق بينها وبين جامعه ذاك أو جوامعه تلك الكثيرة التي كان يختلف فيها إلى شيوخه. فما أكثر ما كان بعض الشيوخ ينأون بدروسهم وطلابهم عن الأزهر، ويؤثرون أنفسهم بمسجد من هذه المساجد الكثيرة في الحي! وكان تنقل الفتى بين هذه المساجد يرفه عليه بعض الترفيه.

على أنه لم يلبث أن فهم كلمة الجامعة هذه فهماً مقارباً. وعرف أنها مدرسة لا كالمدارس، وأحسّ أن مزيتها الكبرى عنده أن الدروس التي ستلقى فيها لن تشبه دروس الأزهر من قريب أو بعيد، وأن الطلاب الذين سيختلفون إليها لن يكونوا من المعممين وحدهم، بل سيكون فيهم المطربشون، وعسى أن يكونوا أكثر عدداً من أصحاب العمائم، لأن هؤلاء لن يعدلوا بعلمهم الأزهري علماً آخر، ولن يشغلوا أنفسهم بهذه القشور التي يضيع فيها أبناء المدارس – كما كانوا يسمونهم في تلك الأيام – أوقاتهم.

وكان نبأ الجامعة هذا إيذاناً للفتى بأن غمته تلك توشك أن تكشف، وبأن غمرته تلك توشك أن تنجلي. فقد يتاح له أن يسمع غير ماتعود أن يبدئ فيه ويعيد من علمه ذلك الممل. وقد أقام الفتى مع ذلك على شك ممض يؤذي نفسه أشد الإيذاء ولايستطيع أن يصرّح به لأحد من أصدقائه أو ذوي خاصته.

أتقبله هذه الجامعة بين طلابها حين يتم إنشاؤها أم ترده إلى الأزهر رداً غير جميل لأنه مكفوف، وليس غير الأزهر سبيلاً إلى العلم للمكفوفين؟ كان هذا الشك المؤلم يؤرّق ليله ويقض مضجعه، ولم يكن يناجي به إلانفسه. كان يستحي أن يتحدث عن آفته تلك إلى الناس، وكان يؤذيه أشد الإيذاء أن يتحدث الناس عنها إليه، وما أكثر ماكانوا يفعلون!

عاش إذن بين خوف ملحّ ورجاء ضئيل يعتاده بين حين وحين، فيتيح لنفسه شيئاً من راحة وروح. حتى إذا أنشئت الجامعة وعلم الفتى علمها ذهب عنه الخوف، وملأ الأمل نفسه رضاً وبهجة

وسروراً. واختلف إلى دروسه في الأزهر ذات يوم فلم يسمع من شيوخه شيئاً، ولم يفهم عنهم شيئاً. كان في شغل عنهم وعن دروسهم بماسيكون حين يقبل المساء. ولأول مرة سمع درس الأدب في الضحى فكان حاضراً كالغائب، ويقظاً كالنائم. ولم ينتظر أن تصلىْ العصر، وإنما سعى إلى الجامعة في أعقاب درس البلاغة مع زميليه، فأدى كل منهم ذلك الجنيه الذي لم يكن بدّ من أدائه ليؤذن له بالاستماع إلى الدروس. وكان غريباً عند هؤلاء الفتية أن يشتروا العلم بالمال وإن كان قليلا. فهم لم يتعودوا ذلك ولم يألفوه، وإنما تعودوا أن يرزقوا أرغفة في كل يوم ليطلبوا العلم في الأزهر، وقد وجدوا بعض مايقيم الأود. وكان أداء ذلك الجنيه عليهم عسيراً، ولكنهم أحبوا دروس الجامعة بمقدار ماوجدوا من العسر في أداء ثمنها.

واستمع الفتى لأول درس من دروس الجامعة في الحضارة الإسلامية. فراعه أول ما راعه شئ لم يكن له بمثله عهد في الأزهر؛ فهذا أحمد زكي بك يبدأ الدرس بهذه الكلمات التي لم يسمعها الفتى من قبل: «أيها السادة: أحييكم بتحية الإسلام، فأقول السلام عليكم ورحمة الله».

وإنما كان الفتى يسمع في الأزهر كلاماً آخر لايتجه به الشيوخ إلى الطلاب، وإنما يتجهون به إلى الله عز وجل فيحمدونه ويثنون عليه، ولا يحيي فيه الشيوخ طلابهم، وإنما يصلون فيه على النبي وعلى آله وأصحابه أجمعين!

ثم راع الفتى بعد ذلك أن الأستاذ لم يقل في أول درسه: «قال المؤلف رحمه الله»، وإنما استأنف الدرس يتكلم من عند نفسه ولايقرأ في كتاب...

وكان كلامه واضحاً لايحتاج إلى تفسير، وكان سرّياً مستقيماً لاقلقلة فيه ولا اعتراض عليه. وكان غريباً كل الغرابة. جديداً كل الجدة، ملك على الفتى عقله كله وقلبه كله فشغل عن صاحبيه وشغل عمن كان حوله من الطلاب. وما كان أكثرهم! حتى إذا أوشك الدرس أن ينقضي، أعلن الأستاذ أنه سيعيد هذا الدرس بعد دقائق ليتاح للطلاب الكثيرين الذين لم يتح لهم دخول الغرفة أن يسمعوه. وانصرف الفوج الأول من الطلاب، ولكن صاحبنا لم يرم، وإنما أقام في مكانه حتى سمع الدرس مرة أخرى.

لم ينم الفتى من ليلته تلك، وسمع المؤذن يدعو إلى صلاة الفجر فلم ينهض من فراشه، وإنما تثاقل وتثاقل، ولم يخرج من غرفته إلا حين ارتفع الضحى، ولولا درس الأدب في الرواق العباسي لظل في غرفته حتى يقبل المساء.

وقد سمع الفتى درس الأدب غير حفي به أول الأمر، ولكن الشيخ سأله عن شئ فلجلج الفتى وسخر منه الشيخ، وسأله عن هذين المقطفين اللذين ركبا في رأسه ماذا يصنع بهما، يريد بالمقطفين أذنيه. ومنذ ذلك الوقت أقبل الفتى على درس الأدب هذا كما كان يقبل عليه من قبل، فلم يضيع مما قال الشيخ حرفاً. وسمع بعد ذلك درس النحو فلم يمنح الأستاذ إلا أحد مقطفيه هذين، ولعله لم يمنحه مقطفه كله.. إنما كان يعيش لساعة المساء، ويتعجل ذلك الدرس الذي سيسمعه من أحمد زكي بك عن الحضارة المصرية القديمة. وقد سمعه فلم تسعه الأرض على رحبها؛ سمع أشياء لم تكن تخطر له على بال، ولم يكن يتصور أنها قد كانت، أو أن الناس يمكن أن يتحدثوا بمثلها.

وكان تحرقه إلى درس اليوم الثالث أشد وأقوى من تحرقه إلى الدرسين اللذين سبقاه، فسيكون الأستاذ إيطالياً. وسيتحدث باللغة العربية. إيطالى يتحدث إلى المصريين فى العلم بلغتهم العربية، وفى شئ لم يسمع الفتى وأترابه الأزهريون به قبل يومهم ذاك، ولم يفهمه الفتى وأترابه حين سمعوه، أنكرته آذانهم، وأنكرته نفوسهم وأذواقهم أيضاً. وكان اسم هذا الشئ الغريب: «أدبيات الجغرافيا والتاريخ».

ما كلمة الأدبيات هذه! وكيف تكون فى الجغرافيا والتاريخ! وقد أقبل الفتية على الدرس فلم يفهموا شيئاً، لأنهم لم يسمعوا شيئاً.

كان الأستاذ أغناسيو جويدى شيخاً كبيراً نحيف الصوت ضئيله جداً لايبلغ عنه أقرب الطلاب إليه مجلساً، وكان الطلاب كثيرين، وكانت ضآلة الصوت تغريهم بالضجيج، فضاع الدرس الأول فى غير طائل بعد أن تعب الأستاذ فى إلقائه وتعب الطلاب فى محاولة الاستماع له.

واضطرت الجامعة إلى أن تختار من الطلاب أرفعهم صوتاً وأفصحهم نطقاً ليبلغ عن الأستاذ كما يبلغ أحد المصلين عن الإمام حين تقام الصلاة.

ولم يلبث الفتى ثلاثة أيام منذ افتتاح الجامعة حتى تغيرت حياته تغيراً فجائياً كاملاً.

عندما خفق القلب لأول مرة!

على أن فضل الشيخ عبد العزيز جاويش على الفتى لم يقف عند هذا الحد، وإنما تجاوزه، فهو الذى عرّف الفتى إلى جماهير الناس ووقفه بين أيديهم ذات صباح منشداً للشعر، كما كان يفعل الشعراء المعروفون، وحافظ منهم خاصة، فى بعض المناسبات العامة.

كان الناس قد ألفوا الاحتفال برأس العام الهجرى كلما انقضى عام هجرى، وأقبل عام جديد. وكان الشيخ عبد العزيز جاويش يحرص على أن يكون للحزب الوطنى احتفاله بهذا اليوم، فأقام حفلة ذات عام فى مدرسة مصطفى كامل، واحتشد لهذا الحفل عدد ضخم من الناس شباباً وكهولا وشيبة، وكان الفتى قد أنشأ فيما بينه وبين نفسه قصيدة يستقبل بها عيد الهجرة، وأنشدها أمام الشيخ عبد العزيز جاويش، فرضى عنها وحثه على أن يقول أمثالها.

فلما كان هذا الحفل شهده الفتى مع الشاهدين، ولكنه لم يكد يتخذ مكانه بين الناس، حتى أقبل من أخذ بيده وأجلسه على المنصة. ولم يقدر الفتى فى نفسه إلا أن الشيخ عبد العزيز جاويش قد أراد أن يرفق به ويتلطف له ويقربه من مجلسه، فرضى عن ذلك كل الرضا، وعده فضلا من الشيخ عظيماً. وألقيت الخطب وصفق المصفقون، ولم يرع الفتى إلا أن سمع اسمه يعلن إلى الناس ورأى نفسه يدعى إلى إنشاد قصيدته العصماء! فلبث فى مكانه جامداً واجماً لايدرى ماذا يصنع ولايعرف كيف يقول، وأقبل من أخذ بيده، وهم الفتى أن يمتنع حياء وخجلا، ولكن الذى أخذ بيده جذبه جذباً شديداً وجعل الذين من حوله يدفعونه او ينهضونه حتى أنهضوه وجروه جراً إلى المائدة. واستقبل الفتى بتصفيق شديد منحه قوة وجرأة، فأنشد قصيدته فى صوت ثابت ممتلئ، ولكنه لم يكن يستقر فى موقفه، وإنما كان جسمه يرتعد ارتعاداً، واستقبلت قصيدته أحسن استقبال وأروعه حتى خيل إلى الفتى أنه قد أصبح حافظاً أو قريباً من حافظ.

ثم مرت الأعوام وتبعتها الأعوام، واختلفت على الشيخ وعلى الفتى خطوب أي خطوب، وتعاقبت أحداث في مصر أي أحداث. وجلس الفتى ذات مساء إلى صديق له كريم، وقد جاوز الفتى سن الشباب والكهولة، وأخذ في ذكر الصبا وأيام الطلب. وأنسى الشيخ شبابه وصباه وشغل عن حياته الماضية، وأعراض عن الشعر كل الإعراض بعد أن استبان له أنه لم يقل الشعر قط، وإنما قال سخفاً كثيراً.

وإذا الصديق الكريم يذكّره بموقفه ذاك في مدرسة مصطفى كامل وإنشاده قصيدته تلك، ويذكر له مطلع تلك القصيدة، فيرثي الشيخ لما أضاع من شبابه وما أنفق من جهده في غير طائل ولاغناء، ثم لم يقف الشيخ عبد العزيز جاويش بالفتى عند هذا الحد، ولكنه علمه الكتابة في المجلات، فقد أنشأ مجلة «الهداية» وطلب إلى الفتى أن يشارك في تحريرها، ثم ترك له أو كاد يترك له الإشراف على هذا التحرير، وكان له الفضل كل الفضل فيما تعلم الفتى من إعداد الصحف وتنسيق ماينشر فيها من فصول. ولم تخل «الهداية» من جدال عنيف دفع إليه الفتى دفعاً. وكان خصمه الشيخ رشيد رضا، وقد أسرف الفتى على نفسه وعلى الشيخ رشيد في ذلك الجدال. وكتب أحاديث استحي منها فيما بعد حين ذكرت له، ولكن الشيخ عبد العزيز كان عنها راضياً وبها كلفاً. وقد أجاز نشرها وشجع الفتى على المضي فيها. كان يمقت من الشيخ رشيد ممالأته للخديوي وانحرافه عن طريق الأستاذ الإمام. وما دفع إليه من إعجاب بنفسه واغترار بثناء الناس عليه وإعجابهم به.

ثم أضاف الشيخ إلى كل هذا الفضل فضلاً آخر وقع من نفس الفتى موقع الماء «من ذي الغلة الصادي» أرضاه عن بعض حاله وأكبره في نفسه شيئاً، وأشعره بأن قد أتيح له أن يجلس مجلس المعلم، وأن يكون له تلاميذ كثيرون بعد أن حال الأزهر بينه وبين ذلك.

فقد أنشأ الشيخ عبد العزيز جاويش مدرسة ثانوية كما أنشأ مصطفى كامل مدرسة، وكلّف الفتى أن يعلم فيها الأدب على ألا ينتظر على ذلك أجراً. فالمدرسة عمل وطني لا أجر عليه لمن يشارك فيه، ولم يكن الشيخ يفيد من هذه المدرسة شيئاً. وربما أنفق عليها من رزقه وكلف نفسه في سبيل ذلك شيئاً من الحرمان، وربما ألح على بعض الأغنياء وأوساط الناس حتى استكرههم على أن يعينوه على نفقاتها ببعض المال. وقد أقبل الفتى على تعليمه ذاك فرحاً به مبتهجاً له، يرى فيه شفاء لغيظه من الأزهر، ويرى فيه مع ذلك مشاركة في بعض الخير.

ثم لم يلبث هذا كله أن انقطع فجأة، صرفت الشيخ عنه بأحداث السياسة، ثم اضطر إلى أن يهاجر من مصر على غير انتظار لهجرته، ولم يره الفتى منذ ودعهم ليلة سفره إلابعد أعوام طوال، بعد أن عاد عودته تلك. فقد سافر من مصر فجأة وعلى غير علم من أهلها. وعاد إلى مصر فجأة وعلى غير علم من أهلها أيضاً.

وهو على كل حال قد أعان الفتى على الخروج من بيئته تلك المغلقة إلى الحياة العامة، وعلى أن يكون له اسم معروف. ومثل ذلك فعل الأستاذ أحمد لطفي السيد، فعرف الفتى إلى كثيرين من الذين كانوا يلمون بمكتبه في الجريدة من الشيوخ

والشباب، وفى مكتبه اتصل برفاق له أحباء عمل معهم فيما بعد ولقى معهم خطوباً أى خطوب. عرف عنده هيكل ومحمود عزمي والسيد كامل. وكامل البنداري وأترابا لهم كثيرين، وعرف بفضله لوناً من المعرفة لم يكن يقدر أنه سيتاح له فى يوم من الأيام. فقد لقى عنده ذات يوم تلك الفتاة التى كان الناس يتحدثون عنها فيكثرون الحديث، لا لأنها كانت جميلة فاتنة ولا لأنها كانت جذابة خلابة، ولكن لأنها كانت طامحة ملحة فى الطموح، ظفرت لأول مرة بالشهادة الثانوية. وكانت أول فتاة ظفرت بها، وهى نبوية موسى.

وكان الفتى قد لقى السيدات فى بيئته تلك الريفية، ولكنه لم يلق منهن القارئة الكاتبة البارزة التى تظهر فى مجالس الرجال وتحاورهم. فتلح فى المحاورة وتخاصمهم فتعنف فى الخصام، قبل أن يلقى تلك الفتاة.

واحتفل ذات مساء فى حجرة من حجرات الجامعة القديمة بتكريم خليل مطران رحمه الله، وكان الخديو قد أهدى إليه وساماً، وكان شقيق الخديو الأمير محمد على رئيساً لهذا الاحتفال. وكان الشعراء سينشدون فيه الشعر، وكان الخطباء سيلقون فيه الخطب. فاعتذر الفتى إلى أستاذه فى الجامعة من حضور الدرس. ولم يكن يكره شيئاً كما كان يكره التخلف عن الدروس. وآثر شهود ذلك الحفل. وفيه سمع كثيراً من الشعر وكثيراً من الخطب. فلم يحفل بشئ مما سمع. لم يعجبه شعر حافظ فى ذلك المقام، مع أنه كان كثير الإعجاب بشعر حافظ. ولم تعجبه قصيدة مطران لأنه لم يفهم منها شيئاً، ولم يذق منها شيئاً. وربما أحس فيها إسرافاً من الشاعر فى التضاؤل أمام الأمير الذى أهدى إليه ذلك الوسام. حيث شبه نفسه بالنبتة الضئيلة والأمير بالشمس التى تمنحها الحياة والقوة والنماء. لم يرض الفتى عن شئ مماسمع إلا صوتاً واحداً سمعه فاضطرب له اضطراباً شديداً وأرق له ليلته تلك. كان الصوت نحيلاً ضئيلاً، وكان عذباً رائقاً، وكان لايبلغ السمع حتى ينفذ منه فى خفة إلى القلب فيفعل به الأفاعيل. ولم يفهم الفتى من حديث ذلك الصوت العذب شيئاً، ولم يحاول أن يفهم من حديثه شيئاً. شغله الصوت عما كان يحمل من الحديث. وكان صوت الآنسة مي التى كانت تتحدث إلى جمهور من الناس للمرة الأولى. ولم يستطع الفتى حين أصبح من ليلته تلك أن يمتنع عن السعي إلى مدير الجريدة وقد جلس إليه فقال له وسمع منه. ثم مازال يدور بحديثه حتى انتهى إلى حفل مطران، وحتى انتهى من حفل مطران إلى ذكر تلك الفتاة التى تحدثت فيه، والتى لم يسمع الفتى عنها قبل يومه ذلك. وقد سأله مدير الجريدة عما قالت الفتاة فلم يحسن عليه رداً، وإنما لجلج فى القول، وأثنى الأستاذ على مي وأنبأ الفتى بأنه سيقدمه إليها فى يوم قريب. وابتهج الفتى بهذا الوعد وإن لم يعرب عن ابتهاجه، وظل يرقب البر به، ولكن الأستاذ نسيه، واستحيا الفتى أن يذكره فحمل نفسه على المكروه، وما أكثر ما كان يحملها على المكروه! وأعرض عن ذكر مي واجتنب حديثها إلى الأستاذ. ومضت أيام وأشهر وظفر الفتى من الجامعة بدرجة الدكتوراه، وأعطى مدير الجريدة رسالته عن أبى العلاء فقرأها ورضى عنها،

ولكنه لم يردها إلى الفتى، وإنما قال له إنما سترد إليك رسالتك بعد أيام، لأن الآنسة مي قد طلبت أن تقرأها، وسمع صاحبنا ذكر مي، فبدأ عليه فيما يظهر شئ من وجوم. وكأن الأستاذ لاحظ ذلك فتذكر وعده القديم وقال للفتى في رفق: ألم أعدك بتقديمك إليها؟

قال الفتى: أكاد أذكر ذلك.

قال الأستاذ: فالقني مساء الثلاثاء فسنزورها معاً.

وفي مساء الثلاثاء رأى الفتى نفسه لأول مرة في حياته في صالون فتاة تستقبل الزائرين من الرجال، حفية بهم معاتبة لهم في رشاقة أي رشاقة، وفي ظرف أي ظرف، وفي حديث عذب يخلب القلوب ويستأثر بالألباب.

وطال المجلس وكثر الزائرون، ودارت أكواب الشاي والفتى في مكانه لايكاد يحس من ذلك شيئاً، قد ملك الوهم والوجل عليه أمره كله. فهو لم يشهد مثل هذا المجلس قط، وليس له عهد بمثل مايجري في مثل هذه المجالس من المراسم ولاسيما يشيع فيها من التقاليد والعادات. فهو منكر لنفسه ومنكر لمن حوله وما حوله، إلا الشخصين اللذين هما الأستاذ لطفي السيد والآنسة مي.

وقد أخذ الزائرون في الانصراف، ورغب الفتى فيه ليخلص من حرجه، وأشفق منه حرصاً على صوت مي وحديثها، ولم يحاول أن ينصرف. فما كان له أن يحاول ذلك قبل أن يؤذنه به الأستاذ.

وقد انصرف الزائرون جميعاً وخلا للأستاذ وتلميذه وجه مي، فخاضت مع الأستاذ في بعض الحديث، وأثنت للفتى على رسالته في أبي العلاء، فأغرقت في الثناء واستحيا الفتى شيئاً، ولم يحسن أن يشكر لها ثناءها. ولكن الأستاذ يطلب إلى الفتاة أن تقرأ عليه مقالها ذاك. فتتردد الفتاة شيئاً ثم تقدم بعد أن تعلن إلى الفتى أنها إنما تقرأ على الأستاذ هذا المقال لأنه هو الذي يعلمها العربية ويعلمها الكتابة.

قال الفتى في صوت مختنق ونفظ مجمجم: كما يعلمني أنا.

قالت مي: فنحن إذن زميلان.

وقرأت المقال. وكان عنوانه «وكنت في ذلك المساء هلالاً».

وسحر الفتى، ورضي الأستاذ، وانصرفا بعد حين، وفي نفس الفتى من الصوت وما قرأ شئ كثير!

مولدي ووالدي(*)

وكان مولدي في حوالي الساعة الثانية من صباح الرابع من فبراير سنة ١٩١٧ (ألف وتسعمائة وسبع عشرة). وكنت الثامن من إخوتي وأخواتي لأمي، والخامس عشر بين أبناء والدي؛ وسيصبح المجموع واحداً وعشرين ولداً. أحد عشر من البنين وعشراً من البنات. وكان ذلك تعويضاً هائلاً عما جرى لجدي، فإنه لم ينجب غير ولد واحد هو والدي. على أن العزة - حتى في الريف - ليست بكثرة الأولاد، بل بقوة شخصية الوالد.

وكان والدي قوي الشخصية إلى أقصى حد، مرهف الذكاء، ذا حافظة جبارة، مستقيم السلوك والرأي، لاينتقل من رأي إلى رأي حسب الظروف، ولايناور ولايداور، ولايقبل الضيم من أحد مهما كان مركزه: في السياسة كان من حزب الأمة ثم حزب الأحرار الدستوريين الذي

(*) مختارات من كتاب: سيرة حياتي، لعبد الرحمن بدوي

خلف حزب الأمة، واستمر على هذا الموقف حتى انهيار حزب الأحرار الدستوريين سنة ١٩٥٠ . وفى تعامله مع الفلاحين كان كأنه واحد منهم: يأكل من طعامهم إذا لم يوافه الطعام من المنزل ويجالسهم أو يحادثهم حين يكون فى الحقل، ويشاركهم فى العمل عندما تقتضى الحاجة. أما التعليم الذى تلقاه فهو التعليم المتوافر فى القرية: حفظ القرآن، والإلمام بالحساب، والقراءة والكتابة. لكنه كان يديم الاطلاع على بعض الكتب الدينية، وعلى بعض الصحف اليومية. وبحكم اتصاله بموظفى شركة النيل الزراعية - وكان «وكيلاً» لها فى شرباص - كان على اطلاع غير قليل على مايجرى فى العالم، والسياسة الدولية بعامة.

لكنه لم يشأ احتراف السياسة، ولا الانخراط الملتزم بها، لأنه كان يفضل الانجاز العملى، على الكلام الأجوف. فحرص على تنمية ثروته، لاعلى تنمية شهرته فى الاقليم. لهذا كان اكثر ثراء من محترفى السياسة فى الاقليم. ولم يشأ أن يبدد أمواله فى الانفاق على الانتخابات والاحتفالات السياسية والتبرعات الحزبية. لقد كان يعرف حدوده فى السياسة، فالتزم بأقل مشاركة فيها وبالقدر الذى يلزمه لحماية نفسه من بطش الحكام. وكم كان لمحترفى السياسة من صرعى فى ذلك الوقت! لهذا لم يرشح نفسه فى أية انتخابات لمجلس النواب أو مجلس الشيوخ؛ بل كان يكتفى بتأييد مرشح حزب الأحرار الدستوريين: بالدعوة له وترغيب الناخبين من أجل انتخابه، والانفاق على بعض اجتماعاته الانتخابية. والانتخابات الوحيدة التى كان يخوضها هى لعضوية مجلس الشياخات فى المديرية، وكان مجلساً يختص بتعيين العمد، ومحاكمتهم اداريا، ومقره فى المنصورة.

وفى القرن الممتد من سنة ١٨٥٠ إلى ١٩٥٠ كان فى كل اقليم من أقاليم مصر عدد من أعيان الريف كانوا دعائم المجتمع الريفى: إليهم يهرع الناس فى الملمات، ومنهم يشيع الاحسان، وبهم يقتدى أولو الفضل؛ وعلى أيديهم يتم التقدم الزراعى والعمرانى. وكانت علاقاتهم مع الفلاحين علاقة عضوية أسرية تسودها المحبة وتبادل المنفعة والتآخى والتكافل الاجتماعى. لكن المستأصلين والطفيليين والحاقدين ومن لف لفهم من المنافقين والدجالين جاءوا فى سنة ١٩٥٢ وما تلاها فصبوا سخائمهم المملوءة بالجحود والعقوق والتى ولدها الدخل الكظيم على هذه الصفوة من أعيان الريف، وجردوهم من ممتلكاتهم وحرموا البلاد من الانتفاع بتجاربهم. فماذا كانت النتيجة؟ انهار الانتاج الزراعى، وتألب الناس بعضهم على بعض، وصارت للوشاية والوقيعة اليد العليا. وتحول الكل إلى فقراء معوزين، وكان ما أطلق عليه آنذاك: «تزميم (= تعميم) الفقر.

لكن لنمسك الآن عن الافاضة فى هذا الموضوع، لأننا سنتناوله تفصيلاً فى حينه.

انماط من الناس في القرية

وكان والدى قوى الإيمان شديد الحرص على أداء الصلاة فى مواعيدها، والزكاة فى مواسمها؛ وحج إلى بيت الله الحرام فى مكة فى شتاء سنة ١٩٣٧ . لكنه فى الوقت نفسه كان واسع التسامح الدينى: فكان طبيبه المعتاد فى المنصورة قبطياً،

وكان فى الأمور الاقتصادية كثيراً مايتعامل مع نصارى من كل المذاهب. وربما كان لاختلاطه المستمر بمستخدمى شركة النيل الزراعية - وكلهم كانوا من النصارى - اثر فى هذا التسامح. يضاف إلى ذلك ان الاقليم - من المنصورة إلى دمياط - يمتاز أهله بالتسامح الكبير مع النصارى، والسبب فى ذلك هو قلة عدد النصارى فى هذا الاقليم؛ وهذا العدد القليل جداً كانت غالبيتهم من الطارئين على الاقليم: من موظفين حكوميين او فى شركات أجنبية. لهذا خلا من التعصب الموجود فى المناطق الأخرى من مصر التى يوجد فيها نصارى يسكنونها من زمن بعيد، ولهم جذور راسخة فيها، مثلما هى الحال فى مصر العليا. أما المنصورة نفسها فقد كانت فيها جماعات مسيحية عديدة: قبطية مصرية، ولبنانية، ويونانية.

أما قريتنا - شرباص - فلم يكن فيها من أهلها إلا المسلمون. ولم ينتشر فيها من الطرق الصوفية إلا الشاذلية لكن لم تكن لهم زاوية خاصة بهم بل كانوا يتخذون من إحدى الزوايا، وهى المساجد الصغيرة - ملتقى لهم فى ليلة الجمعة (مساء الخميس). وهناك يقومون بالذكر وتلاوة بعض الأوراد. وكل ذلك فى هدوء وسكينة. انما كانت الهزة الدينية تعرو الناس حين يفد على القرية احد مشايخ الصوفية الوافدين من أماكن نائية. وكان قدوم هؤلاء خصوصاً حين يقام «مولد» ولىّ القرية، وهو الشيخ الشرباصى، وذلك فى اليومين التاليين ليوم عيد الأضحى. وكان الشيخ الوافد على القرية فى ذلك المولد عادة ما يلجأ الى أعمال الشعبذة، وأبرزها عملان: التشنج، والربط. أما التشنج فهو إحداث نوع من الشلل الوهمى فى جسم شخص؛ أما الربط فهو إحداث «العنة» عند من يسخط عليه هذا الشيخ. وكلا الأمرين يحدثهما الشيخ بإيحاء. ويتم الايحاء بالتهديد والوعيد بالألفاظ الضخمة يصرخ بها الشيخ بصوت مروع يثير الرعب فى نفس الشخص المطلوب إحداث ذلك التأثير فيه. ولا أزال أذكر من بين هؤلاء الشيوخ الوافدين فى المولد شيخ يدعى الشيخ «أبو حلاوة»، وما كان لحضوره آنذاك من تأثير وهيجان فى القرية. وكان الاحتفال بالمولد يتخذ مكانه فى ميدان فسيح فى وسط القرية، وفى وسط الميدان ترتفع «صار» (سارية) من الخشب يبلغ ارتفاعها حوالى ثلاثين متراً وفى يومى الاحتفال يوضع بيرق (علم) خاص بولى القرية. وهذا العلم محفوظ فى ضريحه.

ونظراً لما كان يحدث مراراً فى هذا الاحتفال بالمولد من شغب وأعمال عنف، خصوصاً بين فتيان القرية وبين بعض القادمين من القرى المجاورة، فقد كان والدى يمنع أحياناً من اقامة هذا المولد.

وللشيخ الشرباصى هذا أسطورة: ذلك ان فى دمياط حيا يدعى حىّ الشرباصى. وأهل قريتنا يزعمون ان الضريح الموجود فى ذلك الحى من دمياط إنما هو لولي مجاهد من أهل شرباص، استشهد فى الحملة الصليبية السابعة التى قام بها لويس التاسع فى سنة ١٢٤٩ - ١٢٥٠م. فدفن ذراعه فى دمياط، ودفن باقى جسمه فى شرباص!! وأهل دمياط لايقرون بهذه الأسطورة. وقد تبين لنا بالبحث ان مايعرف بـ«ضريح

الشرياصى، الذى لايزال قائماً فى قرية شرباص إنما يضم رفات رجل صالح يدعى ابراهيم ابو خليل، الذى كان يعيش فى القرن الماضى؛ ولاشأن له إذن بالحروب الصليبية التى جرت فى القرن الثالث عشر الميلادى. ولابد من تحقيق تاريخى لمعرفة من هو ذلك «الشرباصى» المدفون فى ضريح بحى الشرباصى فى دمياط. وفى «ضريح الشرباصى» هذا فى شرباص كان يقام ذكر فى ليالى الجمعة طوال العام. وقد يفد بعض الصوفية من بلاد أخرى لإحياء هذا الذكر مستعملين النادى لإهاجة مشاعر الذاكرين. لكن ذلك كان نادراً مايحدث.

وكان يحدث أحياناً لبعض أفراد القرية أحوال من الزهد هى نوع من اللَّمم الخفيف. فيقيم الواحد منهم خلوة عن شاطئ النيل، هى عبارة عن كوخ صغير من البوص أو الغاب، يفرشه بالقش ويلبس «بشتاً» من الصوف الخشن المصنوع فى القرية، ويلبس فى عنقه سلسلة من الحديد، او سبحة طويلة. ويقتات من الخبز الذى يبعث به إليه أهله أو ممايحسن به عليه الناس، ومن أنواع البقل الموجود فى الأراضى المجاورة لكوخه. وإذا مات، حمله الناس على نعش، حتى إذا كانوا على بعد مائة متر تقريباً من المقبرة هرولوا بالنعش، فيقول عامة الناس إن النعش «طار» به وكان هذا دليلاً على صدق ولايته!

وإلى جانب هؤلاء «الخلويين» إن صح هذا الوصف لهم – كان هناك أفراد يستمرون فى أعمالهم المعتادة ولايختلون فى خلوة؛ وإنما كانوا يأخذون «عهداً» على واحد من المشايخ المشهورين بالتقوى وسلوك طريق الصوفية، ممن كانوا يقيمون فى قرى على الضفة الأخرى من النيل فى مركز شربين.

وهؤلاء المشايخ الذين تؤخذ عليهم العهود لاتعرف لهم طريقة من الطرق الصوفية المشهورة ولايتبعون أحداً من أعلام الصوفية – كالشاذلى، أو الرفاعى، او أحمد البدوى، أو الدسوقى – لأنهم جهلة أجلاف، وفى الغالب أميون. ولهذا فإن «مريديهم» لايستفيدون علماً من علوم أهل الطريق، بل يقتصر الأمر عندهم على لبس البشت ووضع سلسلة حديدية أو سبحة فى الرقبة، واحياء الذكر فى أوقات معلومة. ومن النادر جداً أن تتهذب نفوسهم او ان تتحسن أخلاقهم. وليس بين مختلف هؤلاء المشايخ تنظيم أو تضامن، وليس لهم هيئة تجمعهم، ولامرجع يرجعون إليه بل كل واحد منهم له شأنه الخاص به، وأتباعه المتعلقون به وحده. ولهذا ليس لأحد ان ينتظر من هؤلاء «المشايخ» المنتشرين فى الريف المصرى – بل وفى المدن المصرية – أى إسهام فى التصوف الإسلامى، النظرى والعملى منه على السواء.أما تأثيرهم السياسى – وهو لايتجاوز نطاق الانتخابات – فيكاد يكون معدوماً، على أنهم من حيث العدد فى تناقص شديد متواصل. وما أكبر الفارق بين عددهم اليوم، وعددهم منذ ستين عاماً!

لقد كان التدين آنذاك لوجه الله وللوجاهة فى الآخرة، أما اليوم فهو لوجه السلطان والنفوذ فى الدنيا!

وما اكبر الفارق بين مشايخ الاقليم الذين ذكرهم الشعرانى فى «طبقاته» وكانوا معاصريه (فى القرن العاشر الهجرى = السادس عشر الميلادى):

سيدى على الحريرى وسيدى وهيب (فارسكور) وسيدى..... (السرو) وسيدى المنزلاوى (.....) الخ – وبين مشايخ الاقليم فى القرن العشرين! إنهم جميعاً من «صوفية الأرزاق» على حد تعبير ابن تيمية.

وكان يطوف بالقرى فى هذا الاقليم، بعض المشايخ المنتسبين إلى الطريقة الرفاعية، ويتميزون بالاتيان ببعض خوارق العادات مثل استخراج الثعابين من سقوف البيوت ومن مخابئها فى الجدران، وغرز المسلات (وهى إبر طويلة ضخمة تستعمل فى خياطة الأكياس والزكائب) فى الأصداغ دون ان ينجم عن ذلك سيلان دماء، وغرز من السيف فى الرقبة وركوب الشيخ على كتفى صاحب هذه الرقبة، دون ان ينفذ السيف فيها!! وكلها شعوذات مفضوحة كنا ونحن صغار نبهر لها انبهاراً ونستمر فى الحديث عنها طوال أسابيع عديدة بعد رحيل الشيخ الجوال.

أما الممرورون وذوو اللوثات وأصحاب العقول الخفيفة فقد كانوا كثيرين يعطف عليهم الناس بالاحسان، خصوصاً فى المواسم الدينية والزراعية، ولايلقى الناس منهم أذى، بل يتبرك البعض بهم.

ويبرز من بينهم نفر كانت تأتيهم النوبات فى يوم معلوم من أيام الأسبوع، وخصوصاً ليلة الجمعة (أى التى يكون صباحها الجمعة). ونذكر منهم رجلاً كان يشتغل «مذريا» أى يقوم بتذرية القمح وهو مختلط بالتبن ليخلص منه. وكان يؤدى هذا العمل بانتظام واجتهاد طوال أيام الأسبوع دون ان يظهر عليه أى أثر من اضطراب نفسى. لكنه فى مساء الخميس ابتداء من مغيب الشمس كانت تنتابه حالة نفسية غريبة: يجلس على سرير فى بيته، ويأخذ فى الهذيان بكلمات غير مألوفة، ويلقى بعبارات عربية فصيحة حين يسأل البعض الأسئلة وكان هذا هو ما أدهشنى فيه: من أين له النطق بهذه الجمل العربية الفصيحة وهو فلاح بسيط لاتزيد ثقافته عن حفظه لمعلى القرآن فى طفولته وإلمامه بالقراءة اليسيرة. وكان الناس يعتقدون ان «العفريت» الذى ركبه هو الذى ينطق بهذه الجمل خصوصاً وانه كان ينطقها بصوت رقيق مختلف تماماً عن صوته المعتاد. وفيما عدا الفترة التى تحدث فيها هذه النوبة النفسية لم يكن يلاحظ عليه أى شئ غير عادى طوال الأسبوع. وكان عمله مذرياً يكفل له معاشاً لابأس به، لهذا لامظنة لاى استغلال لهذه الحالة للحصول على أى كسب مادى.

إذن لم يكن الدافع الى هذه الحالة كسباً مادياً، كما كانت الحال بالنسبة إلى بعض الممرورين الماكرين الذين كانوا يتخذون من اللوثة او ادعاء الجنون وسيلة للتكسب والتسول؛ وهؤلاء كانوا فى الغالب من الجوالين الطارئين فى بعض المواسم على القرية.

وهذا يقودنا إلى ذكر طائفتين من الجوالين للتكسب وهما: طائفة المداحين وطائفة المواوية. أما الطائفة الأولى فكانت تتكسب بالقاء المدائح النبوية، وكانت مدائح نثرية معظمها مناجيات للنبى «ﷺ»، مثل: يا مظلل بالغمام... الخ. والطائفة الثانية كانت تتكسب بمديح الأعيان والأغنياء والعمد فى الريف: فيمتدحون بكرمهم ورفيع مكانتهم وعطفهم على الفقراء واحسانهم

إلى المساكين ويخترعون لتأييد كلامهم أقولاً لأعيان في قرى أخرى في الإقليم أشادوا وشهدوا بمناقب من يمدحونه في تلك اللحظة، وكلها شهادات ملفقة من عندهم، لكن كانت تطرب لها آذان بعض هؤلاء الأعيان، وإن لم يصدقوا مافيها ولاكونها صادرة عمن تنسب إليهم. والمواسم التي يأتي فيها رجال هاتين الطائفتين واحدة: موسم حصاد القمح (يونيه - يوليو) وموسم حصاد الأرز (اكتوبر - نوفمبر). وقد بدأت كلتا الطائفتين في الزوال منذ سنة ١٩٤٠، واختفتا نهائياً - فيما أعلم - منذ سنة ١٩٥٢ وهو امر ضروري، لزوال أولئك الأعيان ابتداء من هذا التاريخ الأخير. أجل، لقد حل محل مديح النبي والأعيان مديح «الطاغوت وزبانيته الأشرار»!

***

ومن الجوالين ايضاً كان «الشاعر» ذو الربابة. وكان في الغالب مصحوباً «بأوركسترا» لايتجاوز شخصين: أحدهما عازف على الكمان، والثاني عازف على الناي («السلمية»). وكان هذا «الشاعر» ينشد ملاحم شعبية، أشهرها ملحمة «أبي زيد الهلالي»، إنشاداً حرا لايتقيد فيه بنص مكتوب او محفوظ، بل كان يتصرف فيما تعلمه من هذه الملحمة بحسب الساعة وجمهور المستمعين. وينشد ما ينشد من الشعر المنظوم الوارد في خلال القصة مع عزف على الكمان. وكنت في صباي مولعاً بسماع هؤلاء «الشعراء»، لا لأني كنت أحب مغامرات الهلالية، بل بسبب الآلات الموسيقية التي يعزفون عليها؛ وكان يستهويني منها بخاصة الناي (السليمة) وهو قصبة من القاب طولها حوالي ٣٠ سم وقطرها يتراوح بين ٣ إلى ٥ سم. وتحتاج الى نفس قوى متواصل. وكان بعض رعاة الغنم في القرية يستعينون بها في قضاء أوقات الرعي الرتيبة المملة. ولعزفها في أعماق الليل في الليالي القمرية وقع رائع. ولولعي بهذه السلمية اقتنيت واحدة وكنت أحاول النفخ فيها، لكن ضعف تنفسي حال بيني وبين اتقان العزف عليها.

وإلى جانب الناي (السلمية) والعود والكمان كنا نعرف في القرية آلة موسيقية أخرى هي «الأرغول»، وأحسبها أنها كلمة «أرغنون» اليونانية، بدليل انها في الألمانية Orgel وتساوى تماماً الكلمة العربية - وهي مؤلفة من عدد «البوالیص» (مفرده: بلوص) أي القصبات الصغيرة (طول الواحدة حوالي ١٠ سم) المرتبطة مع قصبة كبيرة بخيوط، وتدخل وتخرج من فتحات في القصبة الكبيرة. وكانت الأصوات الصادرة عن «الأرغول» متعددة. ولابد انها قديمة جدا، وربما كانت الصورة أو النموذج الأولى للأرغن المصري. ومن المعروف تاريخياً ان الذي اخترع الأرغن المائي هو كتيسبيوس Ctesbius الذي عاش في الاسكندرية في القرن الثالث قبل الميلاد. وكان العازفون بها - وهي آلة نفخ مثل الناي - يتجولون بين القرى، فيتصدق عليهم الناس بالطعام او بالقطع الصغيرة من النقود. وهم يذكرونني بالشباب السائح العازفين على بعض الآلات الموسيقية أمام مقاهي الشانزليزيه وسان جرمان دي بريه في باريس وغيرها من كبار المدن في أوروبا في هذه الأيام! بل عازفو الأرغول في القرى المصرية كانوا أرفع في الفن شأناً من هؤلاء الشباب الأغرار الذين لايحسنون

العزف، وإنما هم متسولون في حقيقة أمرهم.

***

لقد انقرضت كل هذه الأنماط او كادت، من القرى المصرية، ولم يعد لها وجود إلا في متاحف الفولكلور أو في بعض الأفلام السينمائية او التمثيليات الشعبية. بيد أنها كانت تبعث البهجة في رتوب الريف، وتضفي ألواناً زاهية على الأرضية الكابية للقرية، وتبث انفعالات وأحاسيس مرتعشة في أفئدة الصبيان.

وارحمتاه على ذلك العهد النابض بالبراءة، المفعم بالبساطة الساذجة، الناضر بالأحاسيس الأولية! أين منه الآن هذه الأيام: أيام الراديو والتلفزيون والفديو – هذه الآلات التي أبدلت سجو الريف ضجيجاً وصخباً، وسحر البراءة الأولية صنعة وتكلفاً، ونضارة المشاعر جسارة وتعقيداً.

طفولتي

في هذا المحيط المتسم بالبراءة والنضارة أمضيت السنوات السبع الأولى من عمري.

كنت أمضي سحابة النهار في أحد حقولنا العديدة، وتسميها الغيطان (جمع: غيط): غيط أبو محمود، والغيط الكبير، وغيط العلايلي في نطاق زمام شرباص، وغيط البعول، وغيط الحانة (رقم ١، ورقم٢، ورقم ٤، ورقم٥)، وغيط نجاتي في نطاق عزب شرباص. وكنت أكلف ببعض الأعمال البسيطة: مثل حراسة بعض المحاصيل، أو جمع الألبان، أو ملاحظة العاملين في جني القطن أو تنقيته من الدودة. وفي أوقات الفراغ من هذه الأعمال كنت أقوم بصيد السمك بالصنارة من الترع أو المصارف، او من نهر النيل.

وإمضاء هذا الوقت الطويل في الحقول وممارسة بعض شئون الزراعة قد ولدا في نفسي حب الأرض الزراعية. وسيكون لهذا أثره في توجيه تصرفاتي المالية في مستقبل عمري حين توفر لي من المال ما أستطيع ان أملك به أراضي زراعية. لقد صرت مرتبطاً كل الارتباط بالأرض الزراعية، أكاد أمتد بجذوري فيها، وأحمل لها في نفسي قداسة وعبادة. وهو شعور لايعرفه من نشأوا في المدن. وهذا هو مصدر البلاء فيما سمي بـ«الاصلاح الزراعي» ابتداء من سنة ١٩٥٢ حتى اليوم: لقد أمر به وخطط له ونفذه من لاتربطهم بالأرض الزراعية أية رابطة، فكان ما كان من عواقب وخيمة حلت بالأرض الزراعية ومحصولاتها وانتاجها في مصر في الثلاثين عاماً الأخيرة. وهو عينه ما جرى في روسيا وغيرها من الدول الدائرة في فلكها منذ انتهاء الحرب العالمية الثانية. وأنى لمن لايعرف غير الأسفلت والأبخرة الفاسدة ان يدرك نبالة الأرض الزراعية وقداسة هواء الحقول! إنه كجزار المواشي الذي يتولى علاج جسم انساني. إن الأرض الزراعية هي بالنسبة إلى أصحابها الحقيقيين روح وحياة، وليست مجرد سلعة للاتجار، او رأس مال للاستغلال.

ومن هنا ارتبطت النبالة بالأرض الزراعية في كل تاريخ بني الانسان، ولم ترتبط ابداً بالمتاجر ولابالمصانع. ولا نقصد بـ«النبالة» هنا نظاماً اجتماعيا وسياسياً معيناً، بل نقصد نبالة الانسان بما هو إنسان. ■

لمنْ سأهدي
أغنيات دهشتي ؟!

عــــزت الطــــيري (*)

لوردةٍ
تموتُ من هديلِها
إنْ مسَّها بنفسجٌ
مدجّجٌ بخيلِه
ورقّةِ إحتيالِه

لطائرٍ
ملوّنٍ
بزهرةِ ابتهالِه

لهذهِ اليمامة التى
مضتْ كدمعةٍ
وخلفَها
دموعُ عائلاتِ غصنِها

لغيمةٍ
مكتظّةٍ
بمزنِها
وحزنِها

لواحةٍ...
تفرُّ من رمالِها
ورحالِها

وتقتفي
خطى
غزالِها...

لقطّةٍ
تموءُ
من هزالِها..

لدمعةٍ
تنزّهتْ
على شواطئِ الجفونِ
مرّةً
ولم تزلْ...

لغنوةٍ على شفاهِ طفلةٍ
تلعثمتْ
فأشرقتْ
سواسنُ الغزلْ!!
لعاشقٍ
تقرّحتْ شجونُه
وذابَ من هوائِه
فضجَّ
شجُّ حلمِه

(*) شاعر مصري.

ومدٍّ
جسرٍ
صولجانِهِ

لمنزلٍ
في آخرِ القرى
تكاثرَ الترابُ
حولَهُ
وأورقَ الحنينُ والغيابُ
في أركانِهِ

لجدولٍ
قد غاضَ شوقُ مائِهِ
رجفَ ريقِ
سيسبانِهِ

لنخلةٍ
في أولِ الهجيرِ
تنحني
ترشُ ظلَّ شعرِها الحزينِ
في طريقِ
عاشقٍ مسافرٍ
في خوفِهِ
فتزدهي
مواسمُ الرطبْ

لحلوةٍ
سمراءَ
ضاعَ فجرُها
فأبدعتْ عيونُها
قصيدةَ التعبْ

لمنْ
سأهـدي
الغنيـات
دهشتي ؟

لم يعد كافيا

سعد الدين شاهين(*)

أُنظِّفُ أضراسَ طاحونتي
من هواء المدافع
أمحو عن الدربِ آثامها
كي تسمّي القبائل فرسانها

وتعيدَ الخرائطَ للأرضِ
والظلَّ للمزولة

نُعلِّم أطفالَنا للزمانِ الجديد
بسيفِ الجدودِ
وندخلُه عبرَ بوابةِ الخاطئين فرادى
كأنَّ المواسم تخطئُ أرضاً
طوتها السماء
لحينِ نمرْ

ومرَّ الغزاةُ عليها
وحطوا على النار كبشَ السمين
وما في جرابِ القرى من خطايا

ويا والدي
أذهلتني الفراسةُ
لما رأيت الوجوه تحملق فيَّ
كأني على جمرةِ الأرضِ أسقطْ

أو على كوكبٍ من فراغ
أحلق
سألوني
لماذا أحبك يا والدي؟
والمسافة بيني وبينك هذي الوجوهْ
الجدود الشبابيك
دلة قهوتك المرةِ المرةِ
الحنظلة

وخمسون شيباً طواني
لأبقى غريباً بكلِ مكانٍ حللتُ
وكل زمانٍ ركبتُ
وكل الخطايا تفوح

تعيبُ زماناً مضى
تعيب الذي قضى
والذي ينتظر الرجع
دون الصدى...
والمسائل تمضي
(وما في حدا)

ويأجوجُ يزرعُ زقومه
في المدى

يعلمه أن يقولَ تعالَ

(*) شاعر أردني.

ورائي...
....
تعال .. ورائي...

وما أسلموا بعدُ حتى يجيئوا
وما علم الأوس والخزرج
أن على عقرب الساعة
خطوا صليباً
لكي لاتقوم...؟!

ودقوا عليه مواعيدهم للمجيء
ورنات أجراسنا
وهي تسحل من شرفة الغيب

قالوا لكل النبيين أنْ يبْدءوا
من جديد

وأعطوا لأنفسهم فرصة الوقت
والأرضِ والأعين المسبلة

أذهلتني الدقائقُ وهي تمرُّ
وما مرت الساعة

ما مرَّ غيري
فليس الزمان خطيئتنا الأوّله

ولسنا على الأرض نحيا بعيدين
عن أول الخلقِ والمسألة

«سألوني»
لماذا أحبك يا والدي

بينما لاتحب فراشاتهم
لاتحب مواسم هجرتهم فى عروقك

والذي فى التراب المُصانِ
كأسمائنا منك

لايجيزُ الترجُلَ
إلى أعيد لنفسى أوقاتَها
وللخيل أسماءها المذهلة

أفيقى على جدْولي يانجومى
فإنى أسير خطاي
أسير لمائي إذا ترقرق فى الكأسِ
خاويةً عن عطش
حينها
أذهلتنى عبارتك القائلة
لكي نشرب الكأس
أودى بغيمته المثقلة

لكي نشربَ البحرَ قال السقاة
لنبدأ بالطهرِ والبسملة
لكي نرفع الرأس
أعلا لنا السما
والمفصلة
لكي نعود نحونا
لابد من قيامةٍ وجلجلة
سألوني
لماذا أحبك يا والدي
والأناشيد تذْرعنا
مهملة...؟!

رسائل إلى الأب

لويس رافاييل(*)

ترجمة/ عبد الهادي سعدون(**)

رأيت حد الضوء:
رأيت
شريك الساعات
ظلي فى الأرصفة
طرق مخططة لساعة هائلة
الصباحات الأزلية
المساء المتأخر

تخشخش الشمس
وتملأ الجحيم
بينما تدور
يقطع حد الضوء
طيفي

الليلة
مغمياً عليها فى كل نجمة
فى عقيق القمر
تبدو شفافة
المعجــزة:
ذراعاك يخبئان المعجزة
أمام الحدقة الوديعة
أمام ذراعي

ويداي الرطبتان
الخد الرقيق يبتسم لي وينحني
فى زغب الحاجبين
المشهد الجادح لصدرك
إشتياق فقير
الخال البراق للعضلات
يتنبأ هذا اليوم
أو هذا المساء
أصابعي باتجاه الضوء.
ملتهب:
أزرق ملتهب
رواق الشجاعة المتجهمة
ترمي لونا زهريا
وبين الرماد الزهرة
وحيدة
حطمي الطمأنينة
ولتطوقي
مسترخية
ورقة
فتنسكب
صفراء

ملأى بالبحر

(*) شاعر كوبي معاصر.
(**) شاعر عربي مقيم فى إسبانيا.

كف البرعم عقيق

فوق البحر
الورقة تطفو
وحيدة،
في العطر،
تتنزع عوالم خادعة
خصلات ضوء
مبللة بكائن مرتبك
ربما مستقبل
بركة متواضعة

تعود العيون إلى سماء
مضيئة وشاحبة
أية أرواح
ستسكن فضاءها
من أجنحة الشمس
وحدى
منصب في الجحيم.
احتفالية،
الصنارة ترفرف

فائرة من الصمت
المركب يفتح مرآياته الصمعة
ويرتفع في البحر

في الواقفة الشوكية
الغيوم تذكرني
بحلوى ملونة

ولا أثر لنافوس
كي يفرغ لمبناته
البحــــر
يرفـــع
كأســـه
هذا من ريش متعدد الألوان،
هذا من ريش متعدد الألوان
قد أضاء لوني الرمادي
أمام محيط بعيد

هذا الذي يقبله الفضاء
لأمرني فحسب
بعينيه المحضرتين

خلف الحجاب
مثل هبة ماضية

بلا حراك فوق المرآة
بأي شئ تطوى الغزالة
خطوتها المعلقة
مرتبة بأشياء تتسامى

هذا الذي نبت نحو السماء،

«خريطة قلبي تشظت»

محمد الزينو السلوم(*)

بقلبي يعرش جمرُ الشظايا
يعشش ليل الخفايا
دعوني أمشط شعري
وأغزل جمري قصائدْ
جذوري عصارات مجد
ومن غضبِ هذه الزلزلاتْ
ومن غسقٍ في الرحيلْ
شرايينك الراعفات تفجّر وهج الرجوع
إلى صفقة
غادرتنا القطاف
لتهربجرُ الغبار
طيور من النار كانت
تشدُّ إلى مدهشاتِ المرايا
فلا الأرض تفاحةٌ في يدي
ولا النهر فيض برشّ النبيذ
ولا البدر عند الحريق رغيف
ولا الشمس عند الغروب صفاءْ
تعبت من البوح
بين الخفايا
وبين الحرائقْ
خريطة قلبي تشظّتْ
فرشي جراحك
فوق الضباب
بصمتي شموع
تضيء بمقبرة للشهيد
كثيرة الكستناء
ستعزف أوتارها في الجراح
وتغرق من راعفات
النزيف

***

كأنك عاصفةٌ في عروقي
تفجّر جمراً يسافربيني
ويجدل قيداً فأسبح
في ليلة كالغريق
لأنك صمت ارتعاشِ التراب
سأزرع فيك
فضاء الذُّرى
وأصداء ناي تهيم
على جذوةٍ من صدى
أذوب روحي مراكب عشقٍ
وأبحر نحو بعيد البعيدْ
ففي دمع أمي
حقول دمي
وفي كفها ماحقات التعبْ
أكاد لطي ألنزياحات نفسي

(*) شاعر سوري.

ومن غربة في النهار
ألوذ إلى طيفها المرتقب
على الصدر تبكي النياشين
تهذي..
جوادي كبا مرتين.. ثلاثاً..
فبعثر أحلامه
عاصف من لهيب
سأمضي لأبحث عن غابة
أخبئ ظلي بأعطافها
فقد مات كل الفراش الجميل
***
تذرتك عبر الرياح
ومن كوة في كياني
أطل الغياب
قعدت إلى الصبح أرنو
وللنهر أمضي
بروحي ابتهال
أصارع صدّي
فينساب حبل الرجاء
إلى أين أبحر هذا المساء؟
فدمعي تكوكب فيه الأماني

وفوق ارتعاشي أسافر
وأني الموزع مثل النجوم
بلون الصحاري
وأني المغيب دون المدى
بصمتي احتشاء
وأني اشتعالك في المنتهى
سأمضي إليك قصيدة نجوى
بعش التوهج أحيا
كجذوة عشق ألوب
تغازلني الشمس في مقلتيها
أحس اتقادي
شعاعك أذكى حنيني
وألهب في المحال
فمن قزح الشمس هذا الضياء
ومن قوسها جاء عرش الفضاء
فهاتي اشتعالك
عل انتظاري يفتح وعداً
يفجر برقاً ورعداً
يشد اللقاء
يعلمنا كيف تمتد
قاماتنا للسماء.

نهار لحرية مؤجلة

جورج بونتي(*)

ترجمة/ ياسمينة صالح(**)

تمهيـــد:

ان ترجمة أشعار «جورج بونتي» ليس بالأمر السهل، لأن أشعار «بونتي» ليست عادية، انها حالات داخل الشعر، فتتشكل عندئذ لديه القصيدة/ الحالة التي بموجبها تصير الكتابة جرسا إبداعيا يقرع كلما مر «جورج بونتي» أمامنا بقصيدة أو بمجموعة من الشعر. ولد «جورج بونتي» في شمال الزايير عام ١٩٤٩م، في قرية حاصرها الفقر والحرمان «كما يقول هو في لقاء أدبي أجرته معه كاتبة هذه السطور في خريف عام ١٩٩٥م»، ولعل الفقر والحرمان حفزاه للسعي الى تحقيق عوالم أكثر سماحة ورقيا، فكان الشعر أسلوبه في الحياة وفي الوجود. من إصداراته الشعرية نجد: «رماد العين»، «لوتسيا»، «زنجية الوادي»، «آخر الحلم»، «نهار لحرية مؤجلة»، كما له العديد من المسرحيات أهمها: «الخارجون عن الحلم» والتي حازت على جائزة فرنسا للكتابة المسرحية سنة ١٩٨٣م.

١- منطقتنا:

لكي يزول الألم
عليه أن يحفر عميقا
في جذورنا
كي لانعود ثانية
الى أول العمر
الى ومض عجيب
كان يبهجنا
ويطلق فينا عنان الأحلام !!

٢- أول الخطر:

قل لي: لماذا
- عندما نصدق أجيج القلب في هذه الشفاه
وتأتينا القصيدة مولعة بالحياة -
تداهمنا الحرب ؟!

٣- مع الوقت:

مع الوقت
تلتئم الجراح
مع الوقت
يعتاد الموتى على موتهم!
وتصبح للأوجاع طقوس الأفراح!
مع الوقت
يسكن الرضى بطون الجياع
ويصير الأنين نشيد الحياة!
مع الوقت
تفقد الثورة شرعيتها
ويتراجع الثوار عن مطالبهم
ليصبح السلام وقتنا الضائع!!

(*) شاعر زاييري.
(**) كاتبة جزائرية.

٤- لاجواب!

أين
- من عيون الحراس
من ألوف المخبرين
من حواس البوليس
أخبئ حزيني ؟!

٥- لآخر العمر!

كلما اعترانى ضوء مفاجئ
أتذكر أن خلف هذا الضوء
تسكن العتمة!

٦- أمي!

ما الحياة دونك؟!
أماه! ياصدر الطبيعة الموغلة في دمي
أنت حليب الصباح
وإسما حميماً فى فمى
أنت خروجي عن الاحتمال الى الاعتقاد!
يا قلبا ينتظر عودتي... عبثا!
ولا أعود!

٧- أغنية فقط!

الأغاني فارغة من المعنى
ومنذ الجرح الثالث
التبس الكلام
وانطفأ
الأغاني فارغة من المعنى
- أهلا بالقادمين من الذكرى!
كيف حال الوطن ؟!
- كل شئ ينتهى، وإن لم يبتدئ!
وهل حان وقت الحياة؟!
- لا إنما الوقت للذكرى فقط!
وهل
صه!
كل الأغنيات تشابهت في الوصف
والفوضى
والادعاء !
وهل مازال في العمر عمراً يحب؟!
هى طقوس العشق تلاشت
وصار القلب انتهاء
والأفق صار للمطالب
للثورة والبندقية!

٨- شظايا حرب قذرة!

ياوجعى المقدس
هز فى جروح البلاد
كى يتراءى لك حجم الاساءة
للذين سقطوا فى شارع ما!
دفاعا عن قضية ما!
أنا لم أمت !
لأن الرصاصة اللعينة أخطأتنى!
وأصابت سائق الباص
كل الرصاص
أخطأ أهدافه
فلم أمت
ومات الآخرون!
أقول لجاري الشاحب خوفا:
أنا... أنا حي إذن!!
مازال بوسعى أن أدلي بشهادتى لهذى المدينة
القتلة!
وللساقطين فى كنف التضحية الرعناء!
يسألنى جارى الشاحب «نضحى لأجل من،
ولأجل ماذا؟!
لأجل اللاشئ تصنع الحرب أبطالا من الكارتون

ويضحي الأبرياء – عبثا –
ليعيش من كانت في قلبه شهوة القتل!!
ويصيح التاريخ: يحيا الأبطال!
لم أمت!
كي أظل حاملا توابيت الموتى
وآخر أحلامهم
في رحلة الشتات والمستحيل!!
٩- وطن في التلفون:
مدينة من طقوس القلب
تشابك الحكاية
تتداخل في حالة هوس
فأسقط على الماء كالماء
– أهلا بالفراغات الموحشة!
وأسأل صديقي ونحن ندخل شارعا لا نعرفه:
هل سيصمد القلب في وجه الرطوبة الأوروبية؟!
يبتسم ولايجيب
صباح الخير للمنفى، والزهرة البرية
أقف على حافة الذكرى، وألوح بيدي على شكل تحية
ها الوطن / الميلاد / السجون / البوليس / الهراوات / الهروب إلى المنفى يهمس صاحبي بكلمات لا ألتقطها
وينهمر المطر فجأة ■

صاحب الشفاه القرمزية

فؤاد قنديل(*)

لم أكن أعلم أنه تغلغل في كيانها إلى هذه الدرجة، وأنه استولى على وعيها ولاوعيها بصورة بلغت هذا الحد من الفزع.

في عز الليل صرخت:

ماما.. ماما

قفزت من الفراش بعد أن دارت فيه دورتين بحثا عن سبيل.. لحقت بها قبل أن تقع، لكني لم أستطع وأنا مفزع ومندهش أن أحول بينها وبين الوقوع على ركبتيها وذراعيها، ورأسها يرتطم بالدولاب ولاأكف عن قولي:

– ماذا بك؟.. ماذا جرى؟

ظلت تصرخ:

– ماما.. ماما

تتأوه بسبب وقوع جسدها الثقيل على الأرض.. تذكرت أني حذرتها عدة مرات أن تقول: ياماما وهي في الخامسة والثلاثين.. زوجة ولها أولاد وعلى ذمة رجل.

على نور «السهراية» الشاحب الذي يصلنا منهكا من الصالة عاونتها على العودة إلى السرير، وهي تشعر كأن سيارة مرت عليها.. لاتزال تضع يدها على وجهها في محاولة لطرد آثار الحلم، وأنا أقول:

– خير إن شاء الله.. بماذا حلمت؟

– به

– من هو؟

– ألاتعرفه؟

– من هو الذي أعرفه وهل كنتُ معكِ في الحلم؟

.. عادت تولول وتقول:

– آه ياماما

– ياستي قولي.. ما الذي حدث؟

– كان يجري ورائي ويصعد على قدمي، وحاولت إبعاده عني، لكنه صعد إلى صدري ووجهي، فصرخت..

فهمت وأحسست بالخزي، جلست على السرير لأجمع أمري.. ألهذه الدرجة أنا عاجز عن قتل فأر يعيش في الشقة من عشرين يوما وأتركه يتحرك متى يشاء وكيف يشاء.

طعنة بالغة في رجولتي أن تصل خطورة بقائه وأثره التعس إلى درجة أن تحلم به زوجتي، ثم تصرخ وتحاول الفرار منه وتسقط من الفراش وأنا إلى جوارها أنعم بالغطيط العالي.. كما قالت هي بعد ذلك.

سمعنا به لأول مرة في المطبخ، فأخرجنا كل محتويات المطبخ قطعة قطعة وقضينا في ذلك نحو الساعة ورأينا فقط ذيله فتأكدنا أنه فأر،

(*) كاتب مصري.

ولكننا لم نستطع الإمساك به أو طرده.
واكتشفنا بعد ذلك أنه انتقل إلى حجرة الأولاد المجاورة.
الحجرة مملوءة بالأثاث المكدس ولانريد التفريط فيه.. إلى جوار السرير وتحته توجد حلة السمن وطشتين غسيل وفوق الدولاب وضعنا حقائب بها ملابس الشتاء، وطقم صيني جهزته زوجتي للبنت وبعض الصور الكبيرة والأحذية التي لايهون علينا أن نرمي بها مع القمامة، ونخجل أن نعطيها لأحد المحتاجين.
في يوم آخر عكفنا جميعا للبحث عنه في حجرتهم. نصف نهار دون جدوى، لأن الفرصة كانت أمامه للتحرك والنفاذ إلى أماكن لايدخل إليها أي طفل ولا أي أداة من أدوات الطرد.
بقي الحال على ماهو عليه.. يقضي نهاره نائما في حجرة الأولاد حتى منتصف الليل ثم يتحرك إلى المطبخ فيسهر فيه حتى السادسة والنصف بالضبط.. لم يخلف موعده يوما.
كان في البداية يتنقل متخفيا، فأصبح يمر سريعا أمامنا ونحن في الصالة جلوس، وبعد أيام قلّت سرعته في العبور، إلى أن غدا يمضي متسكعا كأنه يتمشى على النيل أو في بيت أبيه.
فرح الأولاد برؤيته وسموه: فرفر
أخذ يتصنت ليسمع اسمه وهم ينادونه به، ويتبادلون التوقعات، ولابد سمع الصغير كريم وهو يطلب مني أن أربط له فرفر بحبل ليصحبه معه إلى المدرسة أو مركز الشباب.
لابد أنه سمعهم يتحدثون عن أوصافه، فمنهم من قال:
– لقد رأيت بطنه البيضاء..
وآخر يقول عن عينيه:
– إنها حمراء
أما زوجتي فقد قالت:
– لم أر في حياتي ذيلا بهذا الطول.
وقال واحد منهم وأظنه الأصغر:
– لقد رأيت أصابعه الصغيرة.. إن يده كيد التونو
.. منذ عدة أيام حدثتني قائلة أنها اضطرت لإعادة صلاة الصبح مرتين عندما مر من أمامها عائدا في موعده من المطبخ.
كانت قد انتهت من الركوع واستعدت للسجود، وكان هو بالضبط يمر. فلم تستطع أن تهبط برأسها إلى الأرض، سلمت وخرجت من الصلاة واستغفرت ربها.
لما دخل إلى مقره النهاري.. عادت للصلاة، لكنها فوجئت بطيفه يعود إليها، وتراه من جديد وهو يمر مترنحا ثقيل الخطو. هل كان يعب من زجاجة «السبرتو» الموضوعة تحت الحوض!
لاحظت ذبوله وهزاله وتساءلت:
– ربما لم يجد ما يأكله في المطبخ؟
قلت:
– على أية حال أنا لا أقدر في هذه الأيام أن أنفق عليه لدى الأطباء صاحت:
– أنا لم أفكر في هذا.. إنك لاتأخذ الموضوع مأخذ الجد فاندفعت قائلا:
– ولماذا لم تتركي الصلاة على الفور وتضربيه مادام هذا حاله!
تراجعت قائلة:

– أضربه!
– كانت فرصتك للحصول على المجد
– كيف أقترب منه وهو حي وأنا لو رأيته ميتا لمتّ رعبا. تزايد التعاطف
الأسرى معه يوما بعد يوم، ودفع
إلى الظلام والتلاشي رغبتي في التخلص منه سواء بالعنف أو باللين.
الأولاد يتحدثون عنه ويسخرون منه أحيانا أو يعجبون بمهارته ورشاقته، خاصة بعد أن أحضرت مصيدة ووضعت فيها الجبن والطماطم وهو يراها دون أن يعبأ وأحيانا يدخل إليها ويلتهم مابها ثم يخرج دون أن تفلح في القبض عليه، الأمر الذي يعد تواطئا خطيرا من المصيدة.
كنت قد عزمت إذا قبضت عليه المصيدة أن أشعل النار فيه ويراه الأولاد.. ليشهدوا مصير كل من يهدد حياتنا، لكن ذلك لم يحدث.
وضعنا له سم الفئران في كل مكان.. ودسسنا له التوكسافين في الأركان، ونثرناه على الأطعمة الجذابة، وهو يمر بكل ذلك مرور المتعفف، وقد يتذوق منها ما لايؤذي المعدة أو يعكر المزاج أو يلوث الشفاه القرمزية، وما لايؤثر على الجسد المشوق والحركة الرشيقة.
كل الحيوانات حتى أحقرها يعلو ويعلو.. يتعلم ويتثقف ويعثر.. إلا المسكين.. لم يكن ينقص هذا الفأر إلا أن يلبس بدلتي ويتعطر بعطر زوجتي.
أتذكر حركاته وهو يمشي في هدوء وثقة خاصة في الأيام الأخيرة قبل الحلم مباشرة... كانت لحركاته لغة الاعتزاز ومشيته مشية الجنود.. وكان كمونه كمون الواثق لا المتوجس أو المهدد ولا المستنفر..
وكان قعوده قعود المطمئن الذي لايبالي، وكان – والحق يقال – ذا نظام مستتب كالليل والنهار.
من منا ياترى تحت الحصار.. هو أم أنا؟
رأيته في حجرة الأولاد على الجدار هائلا وعظيما.. يلبس تاجا ويرفل في ثياب قشية تبرق وتنبسط حواليه، وشواربه تطول حتى لايحدها الإطار.
تتعلق بصدره النياشين والأوسمة، ويده الصغيرة ترتفع نصف ارتفاعة
لتحيي في كبرياء الجماهير التي لابد محتشدة أمامه خارج الصورة.. دائما خارج الصورة وهي تتلوى من السعادة بطلعته وبهائه.
أحسست أنه سيعيش معنا إلى نهاية العمر وربما يتبعني وأنا ذاهب إلى الجنة.
هل تراه ضل طريقه ولايعرف باباً للخروج من المستنقع النظيف، أم أرسله الله خصيصا إلينا ليبدأ من بيتنا مشروعا لتوحيد كل مخلوقاته ودمجها جميعا في مخلوق واحد.. الغزالة والفأر وفرس النهر والعصفور.. الحمار مع البرص والانسان.. الفيل والنمر والذبابة مع البلبل والسلحفاة.. الكل يعيش ويندمج ويتشكل تشكيلا جديدا واحدا متفردا، ثم تمر الأيام فيصبح أعزلا ويائسا وضامرا وتغدو الطريق معبدة للتلاشي والفناء.. ماهذا الهراء؟ ماهذه العبقرية!.. لعنة الله عليه وعلي.
جاء بعض الأولاد من أصدقاء أبنائي بدعوة منهم طبعا لمشاهدة فأرهم... فوجدوا صورة ضخمة لفأر علقتها دنيا على الحائط، وقالت

لهم:
- إن أبي يفكر في أن يزوجه ليملأ علينا البيت.
وقالت نهى:
- لا أمل إلا باحضار قطة.
نهى تحب القطط، وقد أحست أن القدر يستجيب لرغبتها ويسهل لها الحصول على قطة، اذ بعث إلينا بهذا الفأر البارد الذي لا يحن إلى المناطق الخربة ولا إلى أهله، ويبدو أن له طموحات حضارية سانحة.
نقل كريم هذه الصورة عن زيارة أصدقائهم إلى أمه، فترسب في كيانها الموضوع كله كشيء استقر ببشاعته في حياتها، فكان حلمها الذي هزني بعنف، وادهشني أيضا لأني تصورت أنه أصبح واحدا من العائلة أو على الأقل هناك رأي عام يوافق على وجوده.
وضعني الحلم مباشرة في مواجهة مع الفأر. إما أنا وإما هو.. أنا لا أخشاه أبدا، بل إنني أستطيع التقاطه كما تلتقط الحرباء الذبابة.. لكن المطلوب فقط هو أن أراه، فإما أن أتضاءل إلى أن أصبح في حجمه وأبحث عنه في حجرة الأولاد، أو أسهر طيلة الليل في المطبخ أنتظره لنعقد الحوار اللازم.
الغريب أنه لم يفكر في تغيير مقره الليلي أو النهاري ولا زيادتهما، وظل بعيدا عن حجرة نومنا.. حريصا على عدم استفزازي وبذلك ضمن البقاء.
بعد حلمها المستفز وتأملي في مرآة رجولتي، قررت عمل أي شيء لبعث الطمأنينة في السيدة حرمنا ذات القلب الخفيف، والتي رفضت أن تشاركني المهمة ولو بصفة مراقب.
كانت الساعة قد تجاوزت الواحدة.. إذن هو الآن في المطبخ.. أضأت النور وجلست على الأرض أمام بابه وفي يدي الشبشب وفي يدي الأخرى كوز ماء لإلقائه عليه حال خروجه لإعاقته عن الاندفاع في الجري، ثم الانقضاض عليه بالشبشب.. هذه هي الأفكار الحربية وإلا فلا..
سمعت مايشبه حك الأقدام.. ومضت الدقائق والحرارة ترتفع ولايوجد إلاطقطقة واهنة.. ومر نحو نصف ساعة دون خروجه.. الحرارة اشتدت.. أمعنت التصنت، ساعدني صمت الليل على جلاء سمعي.. كل شعرة في جسمي وكل عصب يشاركني الاستماع.
اكتشفت أن ما أتصوره حركة ماهو إلا تأوهات البوتجاز تحت تأثير النار. أطفأته وانتظرت، ثم فتحت الفرن لعلي أجده مشويا أو حتى مقليا.. لكن مع الأسف.
ذهبت إلى حجرة الأولاد فوجدتها مغلقة بإحكام على غير العادة، إذن هو لم يتسطع الذهاب إلى مقره الليلي، ولن أستطيع تحقيق الخلاص المأمول هذه الليلة.
دخلت حجرتي أفكر.. لماذا أغلق الأولاد الباب.. تواطئا وحرصاً على حياته أما إحساسا بالبرد، أم سهوا.. هو بالطبع ليس تواطئا لأنهم إذا كانوا يحرصون على حياته فسوف يتركونه يذهب إلى المطبخ. حظه.
ألفيت زوجتي منكمشة ومطوية على نفسها مفتوحة العينين في انتظار الخبر، لكنها لم تسألني، لأنها لم تسمع طلقة واحدة ضد العدو.. استدارت وأعطتني ظهرها.. تمددت

إلى جوارها أفكر في خطة جديدة لم يكتمل تفكيري فيها.. لأني نمت.

وفي الليلة التالية وحتى لاتروح عليَّ نومة ضبطت المنبّه على الساعة الثانية وتأكدت أن الأولاد تركوا الباب مواربا ولو لبضع سنتيمترات..

انشق الوجود كله فجأة ومزقتني صرخة زوجتي، فقفزت مرة واحدة في خفة أسطورية إلى وسط الحجرة وتأملت الموقف.. شهقت زوجتي شهقة الموت، وأشارت بحاجبيها لابيدها وكانت قد أضاءت المصباح..

وجدت أمامي الفأر واقفا على قدميه وذيله، كانت له عيون خرزية أراها بوضوح حمراء لامعة وشوارب فضية وفم أحمر مدبب وصغير.. بطن بيضاء وظهر رمادي معتم، تلفتُ نحوي ونحوها.. بانبهار أسود. فوق السرير.. بيني وبين زوجتي. ولابد أنه مر عليها وعليَّ. وإلا لماذا استيقظت..

حاولت أن أتأكد أنه ليس حلما.. وتذكرت سريعا حلم الليلة الماضية لأنه فقط.. تيقنت أننا نعيش في الحقيقة.. الحقيقة البشعة بكل تفاصيلها وثقلها ووحشيتها..

تجمدت في مكاني، ووقف هو يحدق فينا، ويتلفت ويعبث بيديه في شواربه، ويفتح فمه الصغير الأحمر كأنه يتثاءب، فأرى أسنانه الصغيرة، ليزداد فزعي من هذا الصغر الغريب في كل شيء وأنا أقبض يدي بشدة فتصرخ عضلاتي تحت لحم ذراعي وأرى يديه مريعة الأصابع بالغة الضآلة فيتعاظم رعبي، من هذه الضآلة الشرسة.

كانت زوجتي قد تكورت، وجلست كلها فوق ركن صغير من الوسادة، ويدها على فمها تمنع نفسها من أن تغضب بأنفاسها، وهو هناك في طرف السرير وأنا في وسط الحجرة متحفزا كالمارد ولكنني أنحني قليلا لأستعد للخطوة التالية التي لا أعرف بالضبط ماهي.. كنت لا أزال أفتش عن عقلي وأعصابي، وقدمُي لا أحس بهما وهما في الأرض مغروستان.

هل كان ياترى يدرك كثافة المصير؟

أم أنه يراه ويطمئن

.. كانت ظلاله المهيبة تنتصب على الحوائط التي وراءه، بينما كان يعبث في شواربه ويمصمص شفتيه ولايعبأ. ■

إطار . . . لقلب في الظل

ابراهيم سليمان نادر(*)

جلست:

قبالتي وخوف يرش جسدها النحيل، تتأبط حقيبة بنية اللون، تحتضنها في إطباقة حانية، إطباقة تضع فيها كل مالديها من اسرار وطلاسم خشية الضياع، إطباقة تنعش فيها كل رغباتها بالدفء والاتصال.

على المقعد الحجري، قرب (السنتر) في مدينة (براغ) جلست ترنو إليّ بارتجاف ورغبة، خوف مايشدّها بين البقاء والفرار وشوق يتأجج فيه مزيد من التودد إلي. اقتربت قليلاً وحدقت ملياً بعينيها الخضراوين ثم سمعتها تقول بحنان ودفء:

– أنت تشبهه جداً.

– من...؟

– حبيبي.

– ممكن.

– أنت أجنبي؟

– نعم..

اقتربت منّي حتى لامس فستانها ذراعي وعطرها يغسل كل شئ، يغطي شذاه كل أرجاء المدينة العريضة.

همست بدفء ورغبة:

– أطلال حبي نسيتها، خرائط موتي أجهلها، وحين لفظني إعصار الزمن الجائر حكموا عليّ أن أذوب تسكعاً تحت شعاع الشمس ولسعات الشتاء، وان أهديهم اسمي بخط يدي في غبش كل صبح نديّ. رسموا لي دائرة وهمية بطبشورة صفراء خطوا حدودها، ثم قالوا لي (لاتبرحي هذا المكان وإلا....).

تركت كل شيء هناك وجئت هاربة. أشياء قليلة هي التي حملتها معي... صورة لملامح حبيبي، وسلسلة أمي، وأيقونة من بحر الغريق القديم.

كل المدن أصبحت باردة بدونه، في كل معالم البشر فتشت عنه، احتضنت كل الرجال بحثاً عن دفئه الغائب، حطمت كل الحواجز أمامي، حتى الثلج حلمت ان أتمطى عارية فوق مساماته فلم أرتعش، نهشت كل أرصفة الشوارع وزوايا الطرق في مدن (براغ وبرنو وكارلو فيفاري) حتى (جسكاليبا وتوفي بور)، بكل مدن (جيكوسلوفاكيا).

صرت طفلة يائسة ضالة مازالت تبحث عن هويتها، فقدت قدرتها على التلذذ بالاشياء. تجولت في الشوارع العريضة، الصاخبة بالفنادق والمطاعم ومحلات بيع الالبسة وأجساد النساء. يتصلب وجهي على وجه رجل أي رجل يومض لي (في... سكر اسنا) أي (حلوة وجميلة)، فيتوهج أمامي قليلاً، لكنه يبهت ثم يتلاشى مثل

(*) قاص عراقي.

سمكة عجوز، في بركة مليئة بالطحالب والقطر وأعشاب الماء.

أركض، ألاحق هذا الرجل، أختصر المسافات بيني وبينه... تجف حنجرتي، نظراتي تحتك بوجهه، يخرج إليه صمتي عواء مجروحاً غامض التقاطيع، داكن القسمات، ثم يطل عليّ وجه غريب وعيون مملؤة بالتوجس والارتياب.

أتراجع ببلاهة دونما اعتذار، يضحك لي ويقسم بداخله انني مجنونة. يزلزلني انكسار مفاجئ.

أقف مملوءة بالاحباط والانهيار، كل وجوه الناس نحاسية في حدقتي، أجسادهم لامعة، ملتصقة بعناية ودقة، بين ذلك كله يتنفس التوهج ويسطع الامل على وجه رجل آخر، أيّ رجل يبتسم رغم حزني المدمي، وكعادته يفر مني الوجه ويخبو التوهج مرة اخرى. العالم جريح في داخلي، نزفه لاينقطع ابداً، قمري صامت، صار يبلله الخجل والخوف من المجهول. هرولت في كل العروق الخلفية لـ(براغ) أو (براها) كما يسمونها، شوارع غاب عنها الضوء ففقدت ملامحها، دخلت دهاليز قديمة وأزقة سوداء. كان وجهه يضيء لي للحظة على وجه امرأة تبيع الحب، تطل من نافذة شحيحة الضياء، او من شرفة منسية فوق بناء عتيق، احاول اصطياده لكي ابقيه في ذاكرتي ولو لرمشة هدب، او ومضة جفن. تنظر المرأة نحوي ضاحكة باستخفاف مقيت.

– هل تبحثين عن رجل تتدفئين به؟

أهرب بعيداً عنها، ويفر مرة اخرى كل شيء مني ويبقى بعض الحماس يتنفس وئيداً في داخلي.

في شوارع تلك المدينة، في الزمن الذي كان فيه الخوف كائناً غبياً، كنت وحبيبي نسير، نتوقف فجأة، أقول له بغضب شهيّ (قبلني)، يقول لي ضاحكاً (هذاك بالذات... يملع العناق وتنتحر القبلات، ويحرم حمل الكتب والسلاح). نضحك سوياً بصخب، ثم أميل نحو شفتيه بعنف، أتنفس فيهما عطر تراب الحقول، وصهيل الدم الفائر، ثم نحترق سوياً بهدوء وصمت.

في المدن الاخرى رأيت اسمي وصورتي على ملصقات الشوارع وحيطان الدروب الخرساء، (حبيبة ضالة، لم تنل بعد شرف الشهادة).

كان حلماً، أو لحظة قريبة من الحلم. يطل وجه حبيبي من بين زحام الوجوه وتدفق الاجساد، قمر يتوضأ بالبسمة والاحزان. تتمزق كل الملصقات أمامي، وتسقط كل الجدران، ثم يغور الجميع تحت جلد الارصفة الطابوقية المرصوصة باعتناء مجهول المضامين والألوان قلت لها باسماً:

– ما اسمك أيتها الضالة؟

أجابت بابتسامة ماكرة.

– وماشأنك بي؟

قلت:

– معذرة... لعلي أتمكن من مساعدتك في البحث عنه.

قالت:

– عن من؟

قلت:

– عن الحبيب الضال

ردت بارتياح عميق:

– ممكن هذا... يجوز... حسناً.. فأنا (روبيرتا... روبيرتا جوسفاقا) وطفولتي عذبة،

لكنّ كآبتي قاسية، تمنع عيني من بكاء خريفي طويل. تموت وحشة العالم في حضني وأملئ بدفق من لهيب يتأجج في المنام. فيحرق ستائر نافذتي، قال لي حبيبي (لاتقرئي صحف الغد، ففيها إعلان عن موتي)، هذا النعي كاذب من أساسه، يريد فقط الافلات مني. وحبيبي معي طيلة الفصول والازمان.

مع صهيل ليل الدروب ومدينتي تنزف الضوء والحب والضياع، تغوص قدماي معه في عري الشوارع، نغرق معاً في الليل والتعب، نتداعى، نسقط إعياءً على أرصفة (المترو)، تتمخض في داخلنا أحلام شديدة التوهج لأرض بعيدة وأطفال خضر وسنابل قمح بلون الذهب، حتى ولو كانت حبلى بالشوك والصبار. نذهب الى فندق أو بنسيون صغير، نطلب غرفة بسرير واحد. أوراقنا الثبوتية ذابت بعد ان بللها العرق رغم لسعات البرد. لانحمل قسيمة زواج. تطردنا الوجوه وأقدامنا الخائرة تعود ثانية لتصافح الشوارع من جديد. نعانق الموت والتعب. نسير دونما هدف. حبيبي والحزن وأنا وشوارع (براغ) يتسرب الليل في جسدها دماً اسود. كل المدن قاسية امامنا. فنحن نمارس أصعب مهنة كونية، سرطانات برية تخرج إلينا من كل الزوايا والجحور.

في ضواحي المدينة، قرب التلال الداكنة، طريق يمتد بعيداً. وقفت وحبيبي، لن أحدد المكان، أنا أعلم جيداً إنك لست اجنبياً بل من المخبرين.

كانت (براغ) من بعيد مغموسة بالعتمة، لكنها مع ازدياد التصاقنا تقترب... تقترب بفزع جنوني مهول نحونا. حبيبي مهر جامح يصهل بالشهوة والدفء والانقضاض. مرعبة هي السماء حينما تطل علينا من بعيد، مساحة داكنة، غريبة الاشكال، بلا زرقة أو كتل غيوم.

وجوه المخبرين ترعبني، تثير في داخلي القيء والصديد، كابوس قاتم يلاحقنا أينما نحل، عيونهم تحصرني، تتقافز حولي في المقاهي والحانات وفي قطار ليل عجوز، حتى في دورات المياه، أقر بعيداً مع الاجساد المتعبة والسعال ورائحة التبغ الرديء وعفونة الاقدام. يحملني من مدينة لم أعرفها الى مدينة أجهل كل وجه فيها...

تركت كل شيء هناك، كل شيء يذكرني به، فساتيني الخاصة، أوراقي، رسائلي، سريري، فنجان قهوتي مازال ساخناً، لكنّي أريد حبيبي... فقط أريد حبيبي... هه.

– هل رأيت صورته أيها الاجنبي؟

– أتملى...

فتحت حقيبتها ثم أظهرت لي عن بعد صورة لشاب وسيم، يرتدي ملابس طيران. حين هممت أن ألمسها لاتمعن في ملامحها، هتفت بخوف وحدة:

– كلا... لاتسرق منّي ملامح حبيبي.

نهضت السيدة العجوز عن مقعدها الحجري، تحتضن حقيبتها في إطباقة حانية، إطباقة غريبة تضع فيها كل ماعندها من قدرة على الدفء والحب والاتصال، إطباقة ينصهر فيها الجسد وتختنق من خلالها مسارات الدم الراكض وتموت الرغبات، فيحيا في تجاويفها العقل ويتجدد الامل الضال.

بقيت وحيداً أطاردها بنظرات ساهمة وشرود ودهشتي تصفعني، حتى اختفت بعيداً بين الوجوه المتلاطمة، بينما كانت عيناي تجاهدان سدى لحبس دمعتين انفلتتا من محجرين ملتهبين. ■

مخداتهم . .
مخدة «سنى»
مخداتي

سلوى بكر(*)

كيف انفتق ذاك الفتق الوسيع فى نسيج الذاكرة الممتد، فخرجت منه كل هذه المخدات، مخدة إثر أخرى، كما لو كانت محشورة حشراً ومكدسة تكديساً عنيفاً داخل هذا النسيج، وكان مافعله القط «سنى» لم يكن إلا خمشا ليس إلا، فتمزق الخيط اللاصم لتلك الغلالة الرهيفة التى قبعت بداخلها كل هذه المخدات، رغم أن «سنى» نفسه لم يكن إلانتيجة هذه اللعبة التى لانمل تكرارها دائماً حتى تدفع بعيداً بذلك الملل الرهيب الجاثم على حياتنا وقد صارت رغماً عنا بتلك الجزيرة التى كانت ومازالت بيزنطية الروح والملامح، بعد أن لفظتنا مدننا المستباحة القاسية، مدينة إثر أخرى، كنا نذهب بين الحين والحين إلى أولومبيا السمسارة ونقول لها: عاوزين شقة مناسبة لمستر أبى على، وبعد يوم أو يومين تتصل بنا أولومبيا وتقول: تعالوا شوفوا شقة مستر أبو على، فنذهب ثلاثتنا: زوجى وأبو على وأنا إلى مكتبها الواقع فى منطقة أنجومى، التى هى قرية استيقظت ذات صباح لتجد نفسها فى أحضان المدينة، أولومبيا تدعونا إلى شرب قهوة تركية، لكننا نعترض ونقول لها: لا . . لا . . القهوة عربية، ولأن أبا على كان من القوميين العرب ذات يوم، وناصريا لاحل له، فإنه كان يحرص على إفهام أولومبيا أن البن كان يزرع فى اليمن أصلاً قبل زراعته فى أى مكان آخر أو كيف اكتشفت الماعز البن باليمن عندما لاحظ الرعاة مزاج الماعز آكلة البن ونشاطها الغامر بعد وجبة أو وجبتين منه، وكنا بعد القهوة وتصحيح معلومات أولومبيا، نذهب لندور على الشقق، نتفرج على واحدة واثنتين وثلاث، ثم نقول لها: لا . . لا يا أولومبيا: مع الأسف الشقة واسعة وكبيرة وغالية على أبى على، أو أن الشقة بعيدة عن وسط البلد، وأبو على عاوز واحدة قريبة من قلب الأحداث - كنا نسخر كثيراً من ندرة الأحداث بالجزيرة - وعندما لانجد شيئاً نقوله، كان أبو على يحلها بهدوء: يهز كتفيه ويرسم علامة التأفف بشفتيه ثم يقول: ريحها ثقيلة.

أولومبيا لا تيأس منا أبداً، ونحن حريصون على اللعب، لذلك ما أن هاتفتنى فى صباح ذلك الخريف المشمس نادر الحدوث بالجزيرة، وأنبأتنى عن وجود شقة مناسبة لأبى على، حتى أيقظت زوجى، بسرعة، فأيقظ أبا على بدوره وارتدينا ملابسنا بسرعة أطفال ذاهبين إلى حديقة الحيوان، وقد قررنا أكل أى سندوتش فى السكة عند كرياكو، لنذهب بعد ذلك إلى أولومبيا

(*) قاصـة مصريـة.

قصة قصيرة

في مكتبها كنا في ظاهر الأمر نتصنع نوعاً من الجدية والاهتمام للحصول على شقة للرجل، لكن في الحقيقة، كانت بداخل كل منا رغبة عميقة في أن يبقى الوضع على ماهو عليه، فمنذ أن حل أبو علي في الجزيرة، وهو يقيم كضيف عندنا، ريثما يجد سكنا مناسبا له، وكنا مستأنسين جميعاً ببعضنا البعض، بالأحرى كنا نحاول التشبث بوجودنا معاً، وكان ثلاثتنا اثنان هما جليفر وجمعة في الحكاية الشهيرة، رغم أننا لم تكن أناسا خارجين من خرافة، تحطمت مراكبهم وألقت بهم الأقدار في جزيرة مجهولة بعرض البحر، بل كنا مقذوفين إلى شط نجمة الهلال الخصيب من الشط البيروتي القريب، وقد دفعتنا دفعاً حمم الحرب ونيرانها وأوساخ السياسة وشناعة الأنظمة المهجنة بالسماسرة والعسكر، الذين باعوا وسلموا كل شيء ووزعوا العمل بينهم وبين الشعاراتية من كل نوع ابتداء من رافعي رايات الأحمر القاني وحتى حاملي أعلام السواد من أهل العباءات والعمم، وهكذا وجدنا أنفسنا ذات يوم على متن سفينة شحن خرجت بنا من طرابلس لبنان بقيادة ربان اسمه الكابتن روبين، نسف كل تصوراتي الحالمة عن ربابنة السفن في الأفلام السينمائية وهم يقبلون حبيباتهم تحت الصاري على خلفية من زرقة البحر ونوارس بيضاء ترفرف عالياً، معلنة عن اقتراب الشط، وقد منحت روبين من مخيلتي: يداً حديدية بخطاف عوضا عن يده اليسرى، وعصابة سوداء على عينه المفقوءة وفقاً لمشيئتي، فاكتملت صورته وظلت مطبوعة في ذاكرتي بعد ذلك، بجسده البدين، وهو يرتدي السروال القصير ويلطم بكفه الضخم بحاراً شاباً لم يحول الدفة في الوقت المناسب كما أمره روبين.

استقبلتنا السيدة كرياكو بشعرها الشمسي المتوهج بأكسيد النحاس، وحاجبيها الأسودين اللذين يذكراني كلما رفعتهما لتتكلم بأنتوني كوين، وراحت تعد لنا ثلاثة ساندوتشات أو شاطر ومشطور وبينهما طازج من تساير ورك الديك الرومي على أرضية من ورق الخس وشرائح الطماطم، أكلنا بسرعة حتى نوافي أولومبيا في الموعد عند العاشرة والنصف.

فرجتنا إلهه الأولمب على الشقة، كانت لاتبعد كثيراً عن سور البلد القديم الفاصل بين المنطقة اليونانية، ومناطق الجيش التركي، كانت صغيرة، متميزة الذوق في معمارها، نظيفة، بحرية سعرها معقول، وبها كل المواصفات التي كنا نطلبها من أولومبيا دوماً، بدت المرأة مرتاحة أو شبه منتصرة، ربما لأنه بدا علينا، وكأننا تورطنا وأسقط في يدنا كما يقال، فلا عذر ولاحجة لنا في عدم قبول الشقة، وقد خلت من كل عيوب الشقق السابقة التي أعلناها لأولومبيا، لكن سرعان ماخاب ظنها، بعد أن أطل أبو علي من شباك غرفة النوم الرئيسية ثم قال:

– ياه .. مستحيل.

تحركنا زوجي وأنا، ونظرنا إلى حيث نظر، ثم صحنا في صوت واحد:

– فعلاً.. مستحيل.

كانت الشقة تطل على الفناء الخلفي لكنيسة حيث نبتت من الأرض مجموعة صلبان حجرية فوق بلاطات رخامية سوداء وبيضاء، لمقابر تناثرت عليها زهور جافة صفراء وزرقاء وبنفسجية

وأخرى حمراء بدت على البعد زاهية وكأنها وضعت منذ يوم أو يومين على الأكثر.

اقتربت أولومبيا قليلاً من النافذة ونظرت، تراجعت دون أن تقول شيئاً، وشعرنا وكأنها ظنت أن مبعث رفضنا هو أننا مسلمون، لانرغب في أن تطالعنا كل يوم كنيسة ومقبرة بصلبان، ابتسمنا لبعضنا البعض بخبث ثم قال لها أبو علي بإنجليزيته الممتازة التي اكتسبها أيام العز حين كان يدرس في جامعة اكسفورد:

– إيه.. هل هناك شقة أخرى ياعزيزتي؟

– لا.. سوف أرى بعد ذلك وأتصل بك.

كنا لانعرف أن أولومبيا لن تمل البحث عن شقة لأبي علي، ليس فقط بسبب مهنتها والتكسب، ولكن لأننا نظن: زوجي وأنا، أنها تميل إليه بعض الشيء، فذلك العجوز الذي أوشك على الدخول في الستين، كان لايزال يحتفظ بوسامة قديمة وكاريزما جاذبة لكثير من النساء اللواتي يلتقيهن.

عدنا لنركب سيارته البويك القديمة التي جئنا بها إلى أولومبيا، والتي كان قد استأجرها منذ وقت قريب من مكتب تأجير سيارات، وكنت قد بدأت أفتح الباب لأجلس على المقعد الأمامي إلى جانبه، عندما سمعت من المنزل المقابل المكلل الإفريز العلوي لبوابته بتاج ضخم من زهور الفلة البيضاء الرائعة.

– سلي.. سلي.

حدقت في المنزل لأتبين صاحبة الصوت، لكنني رأيت قطاً معتلاً يخرج من بوابة البيت المواربة، وكأنه استعار شعر زوجة كرياكو على جسده، وهو يتهادى عابراً الطريق الضيق الفارغ تقريباً عند ذلك الصباح الشتوي ويتقدم باتجاهنا، حتى اقترب من باب السيارة الذي لم أكن قد أغلقته بعد دخولي إليها، همست بتلقائية واندفاع بهيمان عليّ كلما رأيت كائناً من تلك العائلة الأسدية المستأنسة.

– بس بس.. بس بس.. سلي سلي.

سارع القط من خطواته، وبقفزة واحدة، فاجأنني، وجدته وقد استقر في حجري وأنا جالسة داخل السيارة.

ضحكت، وقد دغدغتني مخدات أقدامه الطرية اللينة وهي تلامس جسدي، رحت أمسح على رأسه وأمسد شعره بفرح، إذ بدا لي ظريفاً أليفاً، ثم قلت:

– غريب خالص، وطبعه مختلف عن طباع القطط.

رغم ذلك كنت أشعر بداخلي بنوع من الريبة الغامضة، فصاحبته قد نادته لكنه تجاهل نداءها، بينما تسارع بالقفز في حجري لمجرد أن همست له باسمه، كدت أدفع به بعيداً عني، خارج السيارة، لكن أبو علي بدأ يدير محرك السيارة تأهباً للسير، والقط بدأ يكوم نفسه على هيئة كعكة مشتعلة بالأحمر في حجري ويغمض عينيه، وكأنه يرقد مستأنساً بفراشه المعتاد.

أعلنت بهدوء:

– سنأخذه معنا.

صاح زوجي بسرعة:

– يعني نسرقه، صاحبته نادت عليه وأنت سمعت بنفسك.

رددت:

– لكنه لم يعبرها. ونط عندنا.

– ياسلام!

رد زوجي ساخراً.

حسم أبو علي الأمر، إذ كان قد بدأ يتحرك بالسيارة مبتعداً عن المكان دون تعليق، كنت أعرف أنه وجد حكاية جديدة سوف ننشغل بها لبعض الوقت دافعين عن أنفسنا الملل اليومي المعتاد الذي نوزعه بين التسكع في الشوارع بالسيارة ولعب الشطرنج طوال ساعات، ثم القراءة والفرجة على التليفزيون – مرة أو مرتين ربما، كنا قد اشتركنا في مظاهرات صاخبة ضد حزب الديمقراطية الجديدة وهو حزب يميني فاشي –، وربما كان شعوره أن حكاية الشقة أوشكت أن تكون مملة بدورها، صاح زوجي يمسني:

– كيف نحطه في الشقة ونلم وسخه، ثم إن ابراغيث ستغرقنا بسببه؟!

– ولايهمك. قلت: ثم واصلت:

– سأشتري له طوق براغيث، وأحل مشاكل وساخته. والله يظهر أنه طريف ودمه خفيف.

نطق أبو علي أخيراً وهو يتجاوز سيارة رولز حديثة نفوتها حمراء، تعتبر من النوادر في هذه الجزيرة:

– لكن واضح أن سني زهقان من صاحبته، لأنه هرب عند أول فرصة أتيحت له، وتركها وخرج:

قال زوجي بسرعة:

– كأنه كان زوجها ومطلعة دينه.

ضحك الرجلان، ورمقت زوجي بينما أزم أنفي وأخرج لساني تعليقاً على دعابته وسرنا في اتجاه البيت.

طوال الشهور التي تلت ذلك، بدا سني قطاً عادياً تماماً، يأكل وينام، مهذب، لايسرق، لايخرب أي شيء أثناء لعبه، ربما مد يده مرة أو مرتين أثناء لعبنا الشطرنج، مدحرجا قطعة بعيدا عن الرقعة، أو خاطفاً ليدق بأسنانه في محاولة بائسة لافتراسه.

زوجي اعتبره قطاً بليداً أصف لمثلنا مثلاً في هذه الجزيرة، أبو علي رأيه أنه قط عاطل عن كل جاذبية تتمتع بها القطط عادة، وكنت أظن أنهما متعنتان تجاهه، وربما اهتمامي به يثير بداخلهما شيئا عاصفا، وربما كان سلوكه الأول معي يقف وراء عدم قبولهما له، في الحقيقة اعتراضي على سني الذي لم أصرح لهما به، أبداً كان لونه فقط، فأنا كنت أفضل أن يكون أسود، ويا حبذا لو كان رمادياً مخططاً بالرصاصي، عموما سارت حياتنا مع سني حتى ذلك اليوم الشتوي البارد جداً، والذي أعقب عدة أيام ممطرة، وكانت الأرض قد تغطت بطبقة خفية من الجليد، بعد انخفاض الحرارة وتراجعها عدة درجات تحت الصفر، وذات مساء لم يعد البرد محتملاً رغم وجود تدفئة مركزية بالمنزل، وكان أبو علي قد ذهب لزيارة صديق قديم له وفد على الجزيرة في الصباح وقرر أن يبيت عنده بالفندق فهو لايرغب الخروج مرة أخرى في البرد، وهكذا قبعنا زوجي وأنا في الفراش مبكرين نقرأ حيناً، ونشاهد التليفزيون حيناً آخر، وإلى جانبنا سني يلتمس الدفء منظفا ويهر، حتى بدأ يهيمن علينا النعاس، فقال زوجي:

– أنزلي القط من على السرير وخليه ينام على السجادة بالأرض، لأن نفسه مصر وصوته جرم أذني.

قلت:

- لا .. حرام. خليه ينام عند الرجلين لأن الليلة بردها شديد جداً.

- لا. خليه في الأرض أفضل. قال.

كان النعاس قد هزمني تماماً، فلم أقو على مزيد من الجدل، فأزحت القط بصعوبة إلى الأرض وطلبت منه بصوت ضاع في برزخ السبات:

- نام عندك ياسني. وإياك تطلع لفوق.

يبدو أن القط امتثل لطلبي وقتاً قليلاً، ربما حتى يتيقن من نومنا تماماً لأني أفقت بينما كنت أتقلب لأجده إلى جانب رأسي على المخدة، فأمرته بغيظ:

- سني. خليك تحت وإياك تطلع هنا. فاهم؟

ثم سحبته إلى الأرض مرة ثانية.

لم تمر دقيقة أخرى إلا وقفز إلى السرير، لكنه قبع هذه المرة عند الرجلين في نهاية الفراش وهو يموء مستعطفاً بصوت خفيض. فقلت لنفسي لابأس، وتركته ينام ونمت بعد أن انزلقت بكاملي تحت الأغطية ألوذ بها من برد لايطاق، لا أعرف كم من الوقت مضى وأنا نائمة، لكني صحيت على صياح زوجي وهو يزعق:

- زفت.. الزفت سني لازم يطلع بره. معقول يعني ينام فوق دماغي على المخدة.

كانت لزوجي موهبة فذة تتلخص في قدرته النادرة على الكلام فور أن يفيق من النوم وكأنه لم يكن نائماً قبل ذلك أبداً.

فتحت عيني، كان سني فارشاً جسده على مخدتي وجانب من مخدة زوجي ويهر برضا شديد.

اغتظت منه ومن زوجي، وقمت فازة أحمله من على المخدة لألقي به خارج الحجرة ثم أغلق بابها وأعود لأندس تحت الأغطية دون أن أنطق كلمة واحدة.

حاولت النوم بعد ذلك لكني لم أفلح، إذ أخذ سني يموء متوسلاً من وراء الباب وكأنه رضيع افتقد صدر أمه، قاومت جاذبية نداءاته مراراً وأنا أقول لزوجي لا والله عنده كاريزما .. ثم أخذني النوم في بحوره الغامضة مرة أخرى، أفقت في الصباح التالي على ضوء خفيف من شمس بخيلة، وجدت سني في الممر فور أن نهضت وفتحت الباب، كان نائماً بالقرب من باب الحجرة في الممر، وداعبته.

- سني .. صباح الخير ياسني.

لم يحرك بوقي أذنيه في اتجاه صوتي أو يفتح عينيه نصف فتحة، مثلما يفعل عندما يكون راقداً، فتركته لأمضي إلى الحمام، لكني وبينما أغلق الباب رأيته يفتح عينيه بخبث ويغمضهما سريعاً بينما يمد يده الأمامية قليلاً على الأرض. خرجت من الحمام وسارعت بإعداد الإفطار، لأن زوجي سيذهب إلى المطار في لارنكا لاستقبال صديق قديم، لفظته مدينة عربية مجدداً بسبب نشاطه السياسي وقذفت به إلى هنا، لم أنس وضع الحليب لسني في وعائه بالمطبخ، ناديته لكنه ظل قابعاً في مكانه بالممر دون أن يجاوبني، أيقظت زوجي ودخلنا المطبخ للفطر، وأثناء جمعي للصحون من على الطاولة بعد أن انتهينا، ودخل زوجي إلى حجرة النوم ليغير ملابسه، سمعته يصيح بعنف:

- تعال.. تعال بسرعة، شوفي الوسخ سني تركت مابدي وجريت بسرعة إلى حجرة النوم، كان

زوجي واقفاً، حاملاً مخدتي بطرف يده، ناظراً إليها بتقزز، كانت مبللة كلها تقريباً بلون أصفر فاتح، صرخت بذعر:

- ياخبر أسود.. مخدتي.

رد زوجي بسخرية وهو يهز المخدة بيده:

- على مخدتك عملها، وعلى كيسها القرقيزي بإحكام.

وقفت مبهوتة، أنظر إلى المخدة وكيسها الحريري وقد تلوثت وردانه زهرية اللون بما فعله عليه سني، شعرت بحنق شديد عليه. بالأحرى شعرت بإهانة بالغة من فعلته الشنيعة، وأنا أردد لنفسي:

- يبول على مخدتي، مطرح ما أحط دماغي وأنام.. الجبان.

ثم أني طرت خارجة من الحجرة وأنا أزعق:

- آه ياكلب، طيب، والله ما أنت قاعد في البيت لحظة واحدة بعد عملتك السودا.. طيب.

أخذت أبحث عنه تحت الكراسي وفي كل مكان بالبيت، بينما صوت زوجي يلاحقني ساخراً وهو يقلد الرجل الذي كنا قد اشترينا منه الأكياس الحريرية للوسائد من جناح الاتحاد السوفيتي في المعرض الصناعي الدولي بنيقوسيا وهو يقول بعربية فصحية عتيقة:

- إنها صناعة يدوية من القز القرقيزي الفاخر ومعتازة جداً، ورسومتها كلاسيكية تعود إلى القرن السابع عشر.

كانت أكياس جميلة بالفعل، ورسوماتها المطرزة بخيوط الحرير بالغة الرقة فاشتريناها وإن كانت عبارة البائع الأخيرة قد ذكرتني بما يقوله أهل قرية ليفكارا الجبلية دائماً، عن بضاعتهم المماثلة من المفارش والأغطية، بأن مايكل أنجلو هو الذي صممها لهم عندما جاء إلى جزيرتهم القبرصية في القرن الثالث عشر الميلادي.

طردنا سني بعد أن وجدته فوراً، ورميت المخدة بكيسها القرقيزي في الزبالة، لكن مخدة سني هذه، كانت قد دفعتني بعيداً بين المخدات، فرحت أغوص في تلك الحميمية الغريبة التي تشدنا دوماً إلى مخداتنا، الأننا نصبع عليها عند كل مساء وردات آمالنا وأحلامنا؟. أم لأنها الصدر الحنون، نلوذ به دموعنا، وقت همومنا وحزننا؟. أم لأنها هي وحدها ولاشيء آخر، التي يتردد عندها رنين القلب ووجيبه، إذ نأخذها إلى صدورنا، متشبثين بها كجدار قلعة يقف على أبوابها الأعداء، وجدتني أتأمل المخدات، وقد أخذتني حالة إشراق، فتنثال من حشايا الذاكرة، ومتكآت الروح التائهة، لأستعيد من بين مخدات الآخرين ومخداتي، أيامهم التي كانت، وأيامي. بيروت الحصار كان بعضهم قد بدأ يتثاءب، والبعض الآخر قد مل الاستماع إلى تلك الطلقة الكبيرة الواقعة أمامهم، كأنها لاتتحدث عن قذيفة، بل عن لعبة من ألعابها الصغيرة، بيد أننا تنبهنا جميعا إلى إجابتها عن سؤال وجهه إلينا أحدهم بهدوء: «ننسحب؟». لماذا ننسحب عندما يهاجمنا الإسرائيليون؟ لماذا نفكر بالانسحاب يا أخي؟».

بعد أيام قليلة، كان السائل قد انسحب بالفعل، ليس من أمام الإسرائيليين، بل من بيروت كلها، إلى أفريقيا، ليلحق بأسرته المهاجرة هناك، أما هي فقد خرجت ذات مساء إلى موقع عسكري على البحر تحمل قذائفها، برفقة عدد من الذين لم يفكروا أبداً بالانسحاب، ولم تعد ولم يعودوا أبداً من هناك، وكان آخر ما تذكرناه عنها، أن رائحتها ذلك المساء كانت طيبة، بل زكية جداً... ■

ثلاث قصص قصيرة

رفقي بدوي(*)

١- حضن

كانا معاً.. الكف تحضن الكف، والعيون تسبح في العيون، وعلى المدى تحضن السماء البحر، قال لها.. وقالت له، دون أن يهمس أحدهما بكلمة، كان البحر والسماء في حالة عشق وذوبان، وكي يصلا لتلك الحالة، كان عليهما أن يقطعا طريقا طويلا حتى يصلا لنقطة احتضان السماء للبحر.

٢- بيت

جلسا على شاطئ البحر، أقاما من الرمال بيتاً، تمددا بداخله.. ولم يخرجا إلا وأطفالهما يرتدون المايوهات.. ويسبحون بجوار الشاطئ، يدفعون بعضهم البعض.

٣- حنان

امرأة تجلس على متكأ قلبي، تحاورني وأحاورها، ولانختلف أبداً إلا عندما تلح وعندما ألح، ترى في عيني الضيق من إلحاحها، فتسحب يدها الممدودة، وتترجرج في عينيها دمعة، تجاهد في أن تحتفظ بها. فأبتسم وآخذ عطاياها، فتدس رأسها في حضني.. وتبكي.

(*) كاتب مصري عضو مجلس إدارة اتحاد الكتاب.

آفـــــاق

ناصر الحلابي (*)

ضرب بيديه أرضا ثلاثا، ثم رفعها ثلاثا، وفي المرة الأخيرة غاصت أنامله في التراب لتتجرع حفنة منه، وترتفع إلى مافوق رأسه الذي تحرر من طوق العقال، ولم يظهر عليه سوى قماش أبيض شفاف يلف بشدة حول شعره المجدول... المكان من حوله تراب، تراب فحسب، لاشجر... لانبات ... لانبع... لاماء.

يصاحب هذا الصمت المقيم هبوب رياح لولبية تدور في دوامات ذات انصاف اقطار متفاوتة تفعل فعلها في تدحرج الحبيبات الرملية المتلاصقة جزئياتها فتسقط متراكمة فوق بعضها البعض مصدرة صوتا خافتا يكاد يصل الى تجاويف الاذن.

عاد بذاكرته قليلا الى الوراء عندما ارتمى على مقعده في اعياء شديد.

وجد نفسه يخر من السماء هاويا، يضرب بيديه ورجليه في كل اتجاه يدور حول محوره الرأسي تارة والأفقي تارة أخرى.. وأحيانا أخرى يجول في حركات عشوائية تذبذبية وفي مسارات منحنية تتبعها حركات في خطوط متعرجة واتجاهات غير محدودة النهايات حاول مرارا أن يتشبث بأي جسم شيء، وأن يركب اي طبق وأن يتعلق بأي شيء...

كان الظن السائد عنده حينها ان الكون فراغ وانه يجري في فضاء معدوم الرؤيه، وان السماء قد انشقت الفت مافيها وتخلت عن نظره في الفضاء الفسيح علّه يرى مايبث الاستقرار في روحه ويجلب الطمأنينة الى قلبه لكنه لم يجد سوى شهابا رصدا، واجساما تقذف بحمم نارية وكواكب منتثرة هنا وهناك وسحبا قاتمة مركومة، بدت مثل السراب.

شاهد بعدها كائنات غريبة لها مناقير كالطيور المتوحشة لم ير مثلها في حياته ترقبه عن كثب وتطارده تريد أن تنتزعه من عالمه وتهوي به بعيدا، فزع لهذا المشهد الذاكي، حاول أن يتفاداها دون أن تمسك به وحرك ساعديه في كل اتجاه، وركلها برجليه حتى دميت قدماه، استلهم قوة هائلة لايدري من أين اكتسبها، أو جاءت إليه ولكنه يقينا حاول الى ان برق بصره، وهج نور قوي أصابه بعمى لحظيء تراءى له من خلفه كره صغيره معلقه... لايدرى كيف ذهب الظن به إلى الاعتقاد أنها ملاذه الوحيد وأنها المقصد الذي يريد.

(*) كـــاتب قطـــري.

غير أنه حاول غير مرة أن يصل اليها، وفي كل مرة يتعثر... اتبع مسارا آخر وسبح محركا يديه ورجليه طائرا يطير اليها بشوق حميم وتلهف منقطع النظير...

كان الجهد المبذول عسيرا ورحلة الوصول غير يسيرة، تمعن في الخلاء المحيط به فوجده خاويا... ارض قفراء يتيمة تشكو حالها، كان يعتقد توهما انها الارض، غير ان تلك الظنون قد تلاشت حينما لامست قدمه حافة المقعد فانتفض مذعورا يحدق في الخلاء البعيد. ■

الطفيلى
للكاتب الفرنسي لوساچ Lesage

ترجمة : د . أحمد فؤاد عبد المجيد(*)

عندما وصلت إلى الفندق طلبت طعام العشاء فأخبروني أن لديهم بيضا سيعدون لى منه عجة البيض. وأخذت أتحدث مع زوجة صاحب الفندق حتى أحضروا لى الطعام. وجلست وحدى إلى المائدة لآكله. ولكن لم أكد أتناول اللقمة الأولى حتى وجدت صاحب الفندق يدخل ويصحبته رجل كان قد أستوقفه فى الشارع. وكان يبدو فى الثلاثين من عمره. واقترب مني ذلك الرجل قائلا بحرارة: «سيدى. لقد كنت أبحث عنك عندما علمت أنك السنيور جيل بلاس دى سانتيان زينة بلدتنا ومصباح فلسفتنا. هل من المعقول أننى أرى الآن بعيني هذا العالم العلامة والمفكر الذى طبقت شهرته الآفاق؟!».

ثم اتجه بحديثه إلى صاحب الفندق وزوجته قائلالها: «إنكما لاتدريان قيمة الكنز الذى ينزل عندكما.. إنه أعجوبة العالم الناهضة»، ثم التفت إليّ وقال: التمس لي العذر ياسيدى فإننى لا أستطيع أن أتحكم فى مشاعرى الجياشة التى سببها سرورى برؤيتك هنا فى بلدتنا، ولم أستطع أن أبادله الحديث على الفور لأنه كان يعتصرني إلى درجة إحساس بالاختناق وبعد أن أطلقنى قلت له: «إننى لا أعتقد ياسيدى أننى مشهور إلى هذا الحد فى قريتكم بيذا فلور» فقاطعني مندهشا:

«طبعا مشهور إن لدينا هنا سجلا نكتب فيه أسماء كبار الشخصيات الذائعة الصيت على بعد عشرين فرسخا من بلدتنا. إنك بالنسبة لنا معجزة. ولست اشك لحظة فى أن بلدك اسبانيا تفتخر بك كما تفتخر اليونان بحكمائها السبعة»، وبعد أن عانقنى بشدة مرة أخرى قلت فى نفسى – رغم حداثة سنى وقلة تجاربى – إن هذا الرجل الذى يكثر من الثناء ويكيل لى المديح لابد وأن يكون واحدا من الطفيليين الذين نجدهم فى مختلف البلدان والذين يسارعون إلى مصادقة أى أجنبى يقدم إلى بلادهم ليملأوا بطونهم على حسابه. إلا أن شعورى بالزهو والغرور بعد سماعى هذا الثناء من هذا الرجل علي، منحنى الاحساس بأنه ربما يكون صادقا فيما يقول عنى فدعوته إلى العشاء معي فرحب على الفور بهذه الدعوة قائلا: «إننى أشكر نجمى السعيد وحظى العظيم الذى جعلنى أقابل اليوم جيل بلاسى دى سانتيان المجيد وأستمتع باللقاء معه لوقت طويل، ومع أنني لاأشعر بالجوع فإننى سأجلس معك إلى المائدة لشرف الصحبة والمؤانسة فقط وسأتناول بعض اللقيمات على سبيل المجاملة».

وبعد كل هذا الثناء علي جلس فى مواجهتى، وجئ له بأدوات المائدة. وسرعان ما انقض على

(*) وكيل كليـة اللغات/ جامعـة الأزهـر.

عجة البيض بشراهة اعتقدت معها أنه لم يتناول طعاما منذ ثلاثة أيام. وللمرة الثانية طلبت عجة أخرى قدمت لنا على عجل والتهمها الطفيلي التهاما وهو يكيل لي المديح تلو المديح حتى ملأني زهوا وغرورا. وتناول الطفيلي الشراب بنفس الشراهة والنهم، مرة في صحتي ومرة في صحة أبي ومرة أخرى في صحة أمي اللذين قال عنهما إنهما لابد وأن يفخرا بأن لهما ولدا مثلي وفي نفس الوقت الذي كان يصب لي فيه الشراب بنفسه كان يكثر من المديح الذي يجعلني أشعر بحالة خاصة من السرور والنشوة وقبل أن تنفد عجة البيض الثانية طلبت من صاحب الفندق ما إذا كان يوجد عنده سمك. وكان يبدو لي أن الطفيلي متفق مع صاحب الفندق سلفا على ذلك، فقد سارع قائلا لي: إن لدي، سمكا رائعا من أسماك القروتة المرتفع الثمن ولكنه لذيذ جدا. والتفت إليه الطفيلي قائلا بجدة وبشدة وبصوت مرتفع: ما معنى كلمة لذيذ جدا؟ إن كل ما عندك من طعام لايليق بسيدي جيل بلاس دي سانتيان الذي لابد وأن يعامل معاملة الأمراء. وشعرت بالارتياح بعد هذه الكلمات التي ردت على ما أحسست به من تجريح بعد كلمات صاحب الفندق بخصوص الأسماك ثم قال الطفيلي: أحضر لنا مالديك من سمك القروتة ولاتشغل نفسك بالباقي.

وأحضر لنا صاحب الفندق السمك وقدمه لنا ولمعت عينا الطفيلي عندما رأى هذا الطبق الجديد. وأخذ يأكل منه حتى امتلأت معدته واضطر مجبرا للتوقف عن الأكل وأخيرا وبعد أن أكل وشرب حتى انتفخ قال لي وهو يغادر مائدة الطعام:

«ياسنيور جيل بلاس. إنني سعيد بهذه الوجبة الفاخرة التي دعوتني إليها ولكن قبل أن أتركك أقول لك كلمة أنت في حاجة إليها: خذ حذرك من هؤلاء الذين يكيلون لك الثناء واحترس ممن لاتعرفهم ستقابل آخرين يريدون مثلي أن يستغلوا سذاجتك أسوأ إستغلال فلاتثق في كلامهم ولاتظن أنك المعجزة الثامنة في العالم».

ثم ضحك مني ساخرا وانصرف. ■

من السلطة إلى الحداثة إلي العزلة مع الناقد د . كمال أبوديب

حوار : يوسف وهيب[(*)]

• علتنا الفكرية هي انفصام مشروع الحداثة الإبداعي عن مشروع التحديث الاجتماعي.

• شهرزاد مثلت الفصل الأول في كسر سلطة السرد الذكورية القامعة!

• النقد الثقافي ليس اختراعا جديدا واقرأوا أدونيس في «الثابت والتحول» جيدا وكتابات جابر عصفور وكمال أبوديب منذ أربعة عقود!

• سلطة الخطاب النقدي هي تمظهر عدم الوعي للسلطات الحاكمية والأبوية.

* لأن غالبية الأعمال الابداعية (في الشعر أو القصة أو الرواية وغير ذلك) غلب عليها الاستسهال سواءً في التناول أو فيما تطرحه وفي اللغة التي تتوسل بها، وبالتالي استتبعها نقد أقرب إلى التفسير أو إعادة مقولات النص المكتوب دون عناء يذكر فكان كلاهما (الابداع والنقد) مجرد تسلية وانزلاق على سطوح الأشياء والكائنات بماهو رصد خارجي لها، ولكن في فترة تالية أخذ النص الإبداعي يعي وظيفته وعمقه الزماني والمكاني فأخذ يحفر في جذور الأشياء ضارباً في الزمان والمكان من وراء إلى أمام وبالعكس كما رأينا في (صلاح عبد الصبور، وأدونيس وسليم بركات، وابراهيم أصلان وغيرهم من المبدعين العرب) حيث حلت الأسئلة محل الإجابات الجاهزة وحل التساؤل محل اليقين الكامل.. وبالتالي وبطبيعة الحال لابد أن تستتبع ذلك نظرة نقدية جديدة تتجاوز السابق في مدرسيّته وجاهزّيته النقدية إلى الحفر في جذور الأشياء وتبشها ومساءلة هذه الجذور بمايمنح السؤال الفكري الفاعل مشروعيته في المشروع التحديثي الاجتماعي والثقافي.. ومن أصحاب هذا المشروع الكبير والذين تؤرقهم أسئلة المشروعين: الحداثي الفكري والسعي بالتالي إلى التحديث الاجتماعي، الناقد الدكتور كمال أبو ديب صاحب جدلية الخفاء والتجلي، وجماليات التجاور وغيرها من أبحاث جديرة بالمساءلة وهو أيضا أستاذ كرسي الأدب العرب بجامعة اكسفورد في بريطانيا، لذلك كله كان لابد من محاورته لنتساءل معه عن أزمة المشروع الثقافي والنقدي العربي.

س١: في «جدلية الخفاء والتجلي» وغيره من ابحاث لكمال ابوديب هناك جهد كبير في الحفر تحت الجذور المنتجة للنص الإبداعي في محاولة لكشف السلطة المتحكمة فيه ومايترتب عليه مساءلات كثيرة ومتنوعة، ايمكن ان نرى إلي ذلك على أنه نقد ثقافي؟

(*) كاتـب مصـري.

ج: هذا سؤال ذكي والإجابة عليه نعم مع الاحتراز ففيما قلته شيء من الصحة ولكنها تحتاج إلى التوضيح، صحيح إنني في دراسات كثيرة كنت دائما أموضع النص الأدبي بعد تحليله تحليلاً بنيوياً في سياق إشكاليات أساسية وفضاءات اساسية في الثقافة والمجتمع، وفي بحث لم ينشر في هذا الكتاب (جدلية الخفاء والتجلي) الذي تقصده بل نشر ضمن ملف الأدب والأيديولوجيا في مجلة فصول ١٩٨٤ قدمت ما أسميه منذ زمن بعيد "Cultur critic" وما ابتدعت له ترجمة عربية أرجو أن تكون معبرة هي «التنقيد الثقافي»، وفي هذا البحث تناولت قصيدة أبي تمام «في فتح عمورية» وحاولت أن أظهر كيف أن بيتاً واحداً في النص يمكن أن يصبح بؤرة يتمركز حولها النص بأكمله، وكيف أن موقف الفنان أو الشاعر – في بيئة دينية – من سلطة الحاكم خلقت تناقضا مشروعا في بيت «تدبير معتصم لله منتقم» وبينت في دراستي هذا التنازع بين السلطتين بين رؤيا الفنان وعقله، وعن إشكالية وجدت أنها ضمن ثقافة معنية، وكيف أن هذه الثقافة من جانب آخر في أطرها السلطوية تخلق وتفرض لانمطاً معنياً من النص النسق، بل أحيانا تركيباً معيناً في جملة أوبيت شعري يعد في نقده للثقافة أبلغ بكثير مما يدور الآن من أفكار، لأنه يتناول الأمور من الجزئيات إلى الكليات، وفي دراستي لقصيدة «المرايا» كيميا النرجس لأدونيس حاولت الكشف عن بنية الثقافة باكملها من خلال هذا النص، وكيف أن الصراع الذي يدور بين ثنائيات ضدية تتعلق برؤية الفنان للقديم والجديد، وتنشأ بينها رؤية متوسطية تقوم على ابتكار الجديد مع الرغبة في تدمير القديم لامن أجل قتله وإفنائه بل من أجل مساءلته وإحيائه، وفي عشرات المقالات التي كتبتها عن وضع المرأة في منتصف الخمسينات ونشرتها في الخمسينات أيضاً تحت عنوان (رسائل إلى امرأة عربية) في مجلة «البيان» الخليجية؛ كنت أدرس تركيبة وصيغة المؤنث والمذكر فيها، وكيف أن اللغة في حد ذاتها والثقافة المعتمدة عليها كذلك تولّد نموذجاً سلطوياً يتمثل في الذكورة، وهي مصدر قامع للأنوثة والمرأة، كنت دائما أبحث وأتساءل منذ الخمسينيات فيما يظنه البعض الآن طرحاً جديداً وأنهم ابتكروه منذ سنة أو سنتين! ويسمونه النقد الثقافي، التسمية حرفياً واردة في البحث الذي قدمته في مؤتمر النقد الأدبي بالقاهرة والذي قامت به الجمعية المصرية للنقد الأدبي أواخر العام ٢٠٠٠، وبالحرفية قلت علينا ان ننظر بجدية في تحويل النقد الأدبي إلى نقد ثقافي، وهذا أيضا موجود عندي من قبل في بحث بالانجليزية منشور منذ سنوات، وفي بحث آخر هو بين يدي القراء منذ خمسة أعوام بعنوان (في الفكر النقدي والفكر النقضي) تحدثت عمايلي: ضرورة تمييز الأنساق الأساسية في الثقافة العربية، وسميتها «المناسق» والكلمة من ابتكاري، قلت ينبغي أن يحاول الفكر النقدي الذي يتحول من نقد أدبي إلى نقد ثقافي أن يميز بين المناسق الأساسية للثقافة العربية، وعددت هذه المناسق الإلغائية والذكورية وهي كلمتي التي أستخدمها لوصف الطغيان الذكوري في المجتمع وبالتالي في النسق الثقافي أو العكس، بعضهم الآن شاء أن

يسميها بأسماء أخرى لكن أن يقال أن هذا النمط ظهر فجأة في ثقافتنا العربية هو بلاشك اتهام للمثقفين العرب كأننا غافلون أو نائمون لانعى الأمور، فما مارسه أدونيس منذ أكثر من ثلاثين عاماً فى الثابت والمتحوّل هو نقد ثقافى من الطراز الأول لأنه أيضاً ميّز بين الأنساق الثقافية وأطلق على اتجاه منها اسم «الثابت» والاتجاه الآخر أسماه (بالمتحول)، وطرح أسئلته على التراث العربى من أدب وفقه ونحو ولغة، كان ذلك فى سبعينيات القرن الذى ودعناه، وفى دراسات أخرى لجابر عصفور وخالدة سعيد وإلياس خوري وغيرهم، وحيث كتبت بحثي «الأنساق والبنية» الذى نشر فى فصول العام ١٩٨١ كان ضمن أول الأبحاث التى تناولت هذا الموضوع وقد اكتسب شهرة كبيرة، كنت أحاول من خلال أنساق القصيدة أن أدرس كيف تحولت رؤيا الثقافة العربية بمفهوم البطل إلى الحديث عن موت فكرة البطل الذكر المنقذ القادر وقلت أن مانتحدث عنه من أفكار من الثقافة يتحدثون عنها فى السياق عن موت البطل فى الثقافة بعدها بسنوات.. كل هذه الأطروحات والأسئلة ألا تشكل نقداً ثقافياً؟!!

• لعلك جئت علي هذه الأسئلة بشكل جلي ومحدد في بحث آخر لك هو «الحداثة / النص / السلطة»؟!

* نعم.. هذا جيد أنت تعرف هذا البحث، ولكن دعنى أرتب لك العنوان كما كتبته هو «الحداثة / السلطة / النص»، ففى بحثى عن التعارض أخذت شخصية شهرزاد فى بحث مطول عن حلقات كثيرة عنوانه «الألوهة، الحاكمية، الأبوة» وربطت بين النماذج الثلاثة فى مقالات نشرت فى مجلة الأفق بين عامى (١٩٨٣، ١٩٨٦) ودرست فيها الأنماط الثقافية السائدة ومفهوم السلطة الألوهية، وسلطة الحاكم، وسلطة الأب؛ وكيف تلتقى جميعها وتتجسد فى اللغة، وفى هذه الدراسة الطريقة الجديدة فى اعتقادى رأيت فى شهرزاد أن المرأة بوعيها تعمل كفاعل مدمر للنسق القديم، فهى تلعب دوراً نقيضاً للرجل ومتمردة على السلطة بنفسها للقيم الأخلاقية وينسف طبيعة اللغة أيضا فى خطاباتها المتعددة، وعقدت بينها مقارنة في السرد النثرى فى الحكايات التى روتها شهرزاد كراوية أنثى وبين الشعر وبين غيرها من الشخصيات، واعتبرت الشعر هو النموذج الذى يمثل العالم الرسمى وفضاء الثقافة الرسمية التى يسيطر عليها الذكر، ومن خلال كتب أخرى ناقشت قصصا أخرى تمثل من خلال السرد النثرى التمرد على الشكل الطاغى وهو الشعر والسلطة الطاغية الرسمية الذكورية.

• من خلال حديثك نقرأ أن هناك علاقة تتم علي مستويين بين السلطة الحاكمة والمبدع فمرة تكون علاقة تنازع ومرة علاقة تماهي.. في هذا الإطار كيف يمكن أن يكون الخطاب الثقافي العربي خطابا قائدا وليس مقودا بالسياسي صوتا حقيقيا للأسئلة الابداعية والفكرية، وليس صدى للسياسي؟!

* فى اعتقادى – وتساؤلاتك تحمل هماً فكرياً حقيقا بالمسائلة أيضاً – أن هذا هو ماكنا نحاول أن نفعله وهو أن يكون للفكر النقدى فاعلية

جذرية في الثقافة العربية بأن يلعب دور التنفيذ المستمر للواقع والراهن وللمكونات الأساسية وما أسميته بالمناسق الاساسية في الثقافة والمجتمع، ومن خلال ذلك يلعب دور الوعي النقدي الضدّي الذي لايلتبس بالسلطة ويحاذر التحول الى سلطة من جهة ويظل منفصلاً عن عالم السلطة السياسية غير قابل أن ينضوي في إطارها أصلاً لأن من ينضوي يستهلك من قبل هذه السلطة ويستخدم كأداة لها، الفكر النقضي الذي نسعى إلى نشره في الثقافة العربية يلعب دور الفكر النقيض والناقض لمجموع القيم الأخلاقية والثقافية والسياسية السائدة، ومن هذا الموقع بالتحديد وهو موقع شبيه بما حدده ادوارد سعيد في كتابه المهم «تمثيلات المثقف» هو من يجعل الفكر النقيض يمتلك صفة وسمة الضديّة، لأنه ان لم يمتلك هذه السمة سيتصهر أو يذوب دائما ضمن إطار الفضاء الثقافي الكلي أو يتم تحييده، وسواءٌ درج أو حيد فإن ذلك يفقد الثقافة النبض الفاعل والحقيقي لجعلها ثقافة حية، وكثير من الزملاء يعملون بهذه الطريقة ويسعون إلى تأسيس مثل هذا النشاط ويدعون – كما قلت أنا وغيري – إلى ضرورة انقلاب في النظرة إلى مفهوم الثقافة والتربية في المجتمعات العربية، بحيث تبدأ هذه الأمور بالتبلور والتنمية، وبالتطور منذ طفولة الفرد العربي من خلال العائلة والمدرسة وصولاً إلى الميادين الأخرى في المجتمع، بحيث يصبح المجتمع خلية من الفاعلية النقضية لا بالمعنى الأدبي فقط بل بممارسة وتطوير الموقف الضدي النقضي للثقافة والمجتمع.

• خلال اربعة عقود اويزيد.. تنوعت الأسئلة التي تطرحها أبحاثك بين مساءلة التراث وتطوير الخطاب النقدي، كيف ترى وكيف نعمل على تفادي الوقوع في سلطة نقدية أخرى تنتج من الهروب من سلطة التراث؟!

• هذا سؤال جدير بالتأمل لكنه يشتمل على طرفين الأول هو كيف نخرج من سلطة التراث، أظن الخروج من هذا النفق أمر يتطلب جهداً كبيراً، أولا يتطلب تنمية وتطويرا للوعي النقدي الضدّي، ولايتم هذا إلافي إطار تغير معرفي حقيقي، بحيث أن الماضي يصبح داخلاً شئنا أم أبينا في تكويننا النفسي والفكري والثقافة عامة، لكنه في الوقت نفسه لايدخل باعتباره نموذجاً ينبغي أن نقلده أو أنه ذو قداسة ينبغي أن نحافظ عليها، بل يدخل باعتباره مجموعة من الفاعليات الحيوية التي نكتسب من خلالها بعضاً من المقدرات والرؤى الخصبة في الثقافة وتترك لها أن تتطور وتتفاعل مع معطيات الفكر التي نعيشها في الواقع الراهن، بحيث تؤسس علامات في إطار من الفضاء الأكثر رحابة وكلية ولكنها لاتتحول إلى قوى قامعة أو جاذبة إلى الماضي. أما الخطاب النقدي الذي يؤسس سلطة فهو بطبيعة الحال أمر لامفر منه بمعنى أنه منذ أن تبلور النقد، ومنذ ان قال «خلف بن الأحمر» لسائله الذي شكك في جدوى النقد: «إذا جاءك أحد بدرهم وقال لك أنه زائف، فما ينفعك أنت إن قلت أنه ليس بزائف»... هناك سلطة هناك لاسلطة حتى في هذا القول البسيط، والنقد من خلال عصوره كلها كان يمتلك مثل هذه السلطة

والهيبة وهناك شواهد كثيرة على ذلك، لكن وعينا المعاصر والتمرد ضد السلطة بكل أشكالها قد عمل ويعمل على خلخلة هذه السلطة، من خلال تطوير مفهوم النقد الثقافى الذى حتماً سيؤدى إلى محاولات كسر هذه السلطة النقدية، ولعل هذه المسألة كانت أكثر المسائل بروزاً فى كتابى الأخير (جماليات التجاور، أو تشابك الفضاءات الابداعية ١٩٩٧) إذ اننى أنجزت نصوصاً نقدية ليست نمطية ولايقيها صوت واحد بل يتبلور الصوت فى جمل ثم تخترقه جمل تعترض عليه أو تتهمه بالتناقض وبالتزوير والكذب.

• ألا تدخل تجربة أدونيس في قصيدة «إسماعيل» أو في تجربة «الكتاب» بأجزائه؟!

* نعم هناك كما تقول فى النص الشعرى محاولات مشابهة أبرزها محاولة أدونيس، لكن فى تعدد الأصوات التى تسعى إلى تدمير سلطة النقد ووحدانية الصوت كان أبرز السمات التى تسم كتابى هذا، وهذا التمرد على سلطة النقد من الضرورة النقدية حيث انه لايمكن أن يصدر إلامن خلال تشكيل الوعى الضدّى النقدى ومن خلال امتحان النقد لنفسه وامتحان وتحدى هذه السلطة ومحاولة تشتيتها بحيث يصبح اكثر تماساً وانفتاحاً على العالم الحقيقى من جهة وعالم القراءة من جهة أخرى.

• الاتأتى جهود جابر عصفور فى المسائلة النقدية للنقد نفسه فى كتابه النظرية النقدية أو فى المرايا المتجاورة وفى كتاب لم ينشر لغالى شكرى بعد بعنوان «نقد بلاسلطة» كان قد نشر منه مقالات متناثرة فى حياته؟!

* نعم.. فأنا لا أزعم لنفسى فقط أحقية المساءلة، فلعلنى قد كررت كثيراً من قبل أن آخرين لهم جهودهم فى هذا المجال، ولعل ذكر جابر عصفور جاء ونحن نتحدث عن زعم أحدهم - كما تفضلت - بأنه صاحب النقد الثقافى فجابر وغالى و أدونيس وغيرهم كثير كانوا أصحاب ارهاصات. تحترم ■ النقد الثقافى والمسائلة النقدية للنقد ذاته.

عناصر الرعب الأسطورية في السينما العالمية

أ.د. نبيل سليم(*)

لاشك أن الرؤية الصحيحة لأي عمل فني، تبدأ بالإحساس.. وعلى المشاهد أن يتجرد تماما من عوامل التأثير الخارجية، التي غالبا ماتصاحب الفيلم - بل وقد تسبقه - من دعايات، وعليه أن يتحول إلى صفحة بيضاء خالية تماما من أي تأثير، كما عليه أن يشاهد الفيلم بعين ومشاعر طفل، ويتساءل مع ذاته بصدق:

هل وصل الفيلم إلى إحساسه وحرك في صدره مشاعره أم لا؟.

ثم تأتي مرحلة تأكيد هذا الإحساس وتعميقه من خلال متابعة عمل المخرج، وتقييمه فيبحث: هل يحاول المخرج القوى أن يستمر على نفس أسلوبه في الإخراج أم أنه يكتشف أسلوبا آخر جديدا؟ أو المخرج القوى هو الذى يتخطى عوالم القصة الأصلية للفيلم ليقدم رؤيته الخاصة. فالفن السابع رغم أنه فن يشمل كافة الفنون الأخرى، مثل فن الرواية والقصة، والفن التشكيلي، وفن جمال أسلوب أو تكنيك الإضاءة، وفن التمثيل والتصاعد الدرامي، وفن التصوير، وفن الموسيقى وفن العمارة، وفن التصميم، وغير ذلك من الفنون الكثيرة التي يجب أن يلم بها المخرج، فإن له الحق كاملا في أن يضيف إليها أو يستبدل بها ما يشاء من عناصر فنية أو جمالية تخدم الموضوع الروائي الذي يطرحه، ولاشك أن هناك أنوعا متعددة وأساليب مختلفة في التناول السينمائي لكافة الموضوعات التي تهم البشر وهي تختلف من مخرج إلى آخر..

نختار اليوم في هذا البحث عنصرين هامين - لنتناولهما بالبحث - من عناصر سينما الرعب العالمية التي سادت عقودا طويلة من الزمن في عالم الفن السابع، وهما عنصران يصوران صورة الإنسان الكريهة عندما يتحول إلى حيوان شرس، مفترس لأفراد فصيلته البشرية.

«يرون أن القرويين القاطنين بالقرب من مدينة (أوكاوا) بغرب باكستان، ينامون داخل بيوتهم، على الرغم من شدة القيظ، خوفا من بطش «مصاصي الدماء، الذين يعتقدون أنهم قضوا على ماشيتهم».. وليست هذه عبارة مقتبسة من نص أو سيناريو فيلم حديث أو رواية جديدة، وإنما هذا خبر واقعي نشرته جريدة (التايمز)، مما يدل من جديد على أن مصاصي الدماء والذئبيين لهم مكانتهم الثابتة في أساطير الغرب، فمصاصي الدماء كعنصر مميز من عناصر الرعب الأسطوري، قد بزغ مؤخرا بين سحب الزمن، وبات رمزا جنسيا صارخا في القصص والروايات وخاصة في الفن السابع أو السينما،

(*) طبيب جراح مصري.

حيث برع ممثلون عالميون في تقمص تلك الشخصية، بل وأضافوا إليها أبعاد الوسامة والرجولة والرهبة الشيطانية.

لكنّ هناك قليلين منا من يتجاوزون في معلوماتهم عن تلك الشخصية حدود رواية (برام ستوكر) أو (الكونت داركيولا – ١٨٩٧)، وقليلين من يدركون الحالة المرضية لمصاصي الدماء أو التفسير الطبي لمن يعانون سفك الدماء، فهي شهوة دموية تدفع أصحابها لارتكاب الجرائم الوحشية كي يشبعوا تعطشهم من خلال امتصاص دماء الأحياء أو حديثي الوفاة.

الأصل مجهول رغم الشيوع

المعروف أن أصل أسطورة مصاصي الدماء مازال مجهولا، ومن الصعب معرفة أين أو كيف نشأت على وجه التحديد رغم شيوعها بين معظم البلدان والأجناس التي لها لغة مكتوبة وتاريخ، وأيا كان أصلها فلقد اتفق من سبقونا فيما بينهم على أن مصاص الدماء هو شخص ميت حي، يستمد استمراريته بعد الموت من حياة الآخرين، وأنه عاجز بل يصبح عاجزا تماما – أي بلاحياة – في الفترة من شروق الشمس حتى غروبها، ولاتنشط في جسده الحياة إلا ليلا، فعند حلوله ينهض من تابوته، ويترك قبره بحثا عن فريسة، كما أن له قدرات أخرى – إلى جانب قواه – فوق الطبيعية، حيث باستطاعته أن يتحول إلى ذئب أو خفاش، وأن ينوم ضحيته تنويما مغناطيسيا حتى تفرغ أنيابه الحادة من مهمتها، ثم أنه لايتزعزع لما يلم بالإنسانية من فواجع.

وإذا ما أمكنه أن يروى ظمأه فبمقدوره أن يطيل من حياته لعدة قرون وأن يظل شابا يافعا، لايدمره إلا رصاصة من الفضة أو وتدخشبي يدق في قلبه، يتحلل من بعده ولايتبقى منه إلا حفنة من الرماد. وإذا لم تعالج ضحاياه على الفور صارت مثله حاملة للوباء. ولمصاص الدماء بعض نقاط الضعف، فهو يعجز عن عبور المياه ويخشى الحنطة والثوم ويهرع من الصليب إذ يحرق عند لمسه. ومع ذلك فإنه يمتلك من المقومات الجسدية مايجعله يتيه فخرا، فسمعه حاد وبصره نافذ وأظافر يديه طويله ومدببة، وأسنانه كبيرة وحادة وبارزة، ولاتنعكس صورته في المرآة ومن الحقائق التي أكدها التاريخ الطبيعي أن مصاص الدماء يحمل داء الكلب ولايتأثر به، وإلى جانب صورته التقليدية كخفاش فإن شخصية مصاص الدماء المعهودة عندما عادت إلى الحياة فإنها تبدت في جرائم أفراد قلائل اهتزت لها أركان العالم المتحضر رعبا وفزعا.

ومن أشهر هؤلاء، البارون الفرنسي الجنسية (جيلي دي داي) الذي عاش في القرن الخامس عشر وصار أسمه متداولا عند الحديث عن السادية أو القسوة المفرطة، ولقد عانى البارون من شهوة جامحة للدم دفعته إلى ارتكاب أفظع الجرائم، فراح يسفك دماء الآدميين كلما عاودته الأزمة التي فشل في التغلب عليها، كما قيل أنه كان ينزع أحشاء الأطفال الأحياء بينما يشرب دماءهم هو وبعض الرجال والنساء في طقوس عربيدة مشينة، وقد تخلصت البشرية أخيرا – وإلى الأبد – من شرور ذلك البارون الذي كان خليطا غريبا من الانحطاط والمروءة واللوطية والسادية، كما تخلصت من القرابين البشرية التي

قدمها لإبليس عندما تم شنقه في عام ١٤٤٠م، والمرأة السادية المناظرة له ظهرت أبان نهاية القرن السادس عشر في النمسا وكان اسمها الكونتيسة (اليزابيث باتوري) التي صارت ملكة مصاصات الدماء، وكما قيل عنها كانت امرأة ساحقة، لم تتورع عن أن تقتل مئات البنات ذبحا، وتشرب دماءهن، وعندما علمت السلطات بذلك أغارت على قلعتها وضبطتها متلبسة هي وشركاؤها في طقوس عربيدة، قيدت أثناءها الفتيات بالسلاسل وعلقتهن كالأبقار لتدر الدم، فقدمتها للمحاكمة عام ١٦١١م، وراح الشهود يصفون كيف أنها خدشت وصيفتها ذات مرة بمشطها في ثورة من الغضب، ولم تستطع أن تقاوم سحر الدم السائل فلعقته معتقدة أنه يفيد بشرتها، وبلغ بها الأمر أن تستحم في حوض من الدماء.. وكانت عقوبة القضاء رادعة، حيث تمثلت في الشنق لشركائها، وفي حبسها مدى الحياة بين أربعة جدران أقيمت داخل حجرة نومها في بيتها.

بين عالم الواقع وعالم الخيال

وهناك ثلاث قضايا أثارت اهتمام الرأي العام.. كان لها صلة وثيقة بموضوع امتصاص الدماء الذي عالجه الأدب ثم المسرح والسينما فيما بعد، كانت أولها في باريس عام ١٨٤٩م. عندما وجدت مقبرة مشاهير الفن والموسيقى، مفتوحة وجثث الموتى ممزقة، فتم تكليف بعض الخفراء بحراسة المكان، لكن مسرح الجريمة انتقل إلى مقبرة أخرى، فقد كان هناك «مجنون الموتى» الذي يحطم التوابيت ويمثل بجثثها، فتدخل الجيش، وقدأصاب جندي في ذات ليلة شبحا وهو يتسلل بين الأضرحة، وعند اقتفاء أثره - إذ ترك أثرا داميا بعد إصابته - وجدت فرقة البحث نفسها داخل مستشفى عسكري وأمام جاويش ينزف بشدة وكان اسمه (فيكتور برتراند)، وعند مواجهته اعترف بأنه كان هو «شبح القصور» فقضت المحكمة العسكرية عليه بالسجن لمدة عام، خرج بعدها (برتراند) من الظلام إلى بريق الشهرة ليعود ثانية إلى الظلام.

أما أحداث القضية الثانية فتعود إلى عام ١٩٢٤م. عندما قدم (فرتز هارمان) سفاح هانوفر بألمانيا للمحاكمة لشذوذه الجنسي وارتكابه جرائم القتل الجماعية وأكله لحوم البشر حيث كان يستدرج الأطفال المشردين، ويقتلهم في منزله كي يشبع رغباته، ولكثرة الضحايا الذين أجهز عليهم بعضة واحدة في رقابهم - وكان عددهم يربو على الخمسين من الصبية أعمارهم تتراوح بين الثانية عشر والثامنة عشر، وقد لقبته الصحف حينها بمصاص الدماء، لكنه لم يكتف بسفك أو مص الدماء بل بلغ به الأمر أن يطهو ويأكل لحم من وقع فريسة له، وقيل أن الذي شجعه على ذلك، كان شابا في مقتبل العمر يدعى (هانز جرانز) وكان أكثر وحشية منه، ومع ذلك فإن محاكمتهما أسفرت عن السجن مدى الحياة، وقطع رأس (هارمان) بالسيف.

أما القضية الثالثة فكان مسرحها مدينة ساكس بانجلترا وزمانها ١٩٤٩م. ومتهمها هو (جون جورج هاي) الذي اقر بارتكاب ثماني جرائم قتل رغم اتهامه بواحدة فقط وهي إذابة سيدة في برميل من حمض الكبريتيك، وإلى جانب نزعة الإجرام هذه اعتاد هاي أن يأخذ كأسا من دم كل

قتيل ليشربه، الأمر الذى جعل الصحف العالمية تشير إلى اعتداءاته المتكررة بجرائم امتصاص الدماء.

وقبل أن يصدر حكم إعدامه اعترف أن شهوته وحبه للدم بدأ عندما عاقبته أمه وهو صغير بفرشاة شعر حتى أدمته، فراح يمتص دماءه مستمتعا بمذاقها ثم أصيب فى رأسه فى إحدى حوادث الطريق فسال دمه على وجهه حتى استقر فى فمه.. واعترف أنه كان يجلس فى محراب الكنيسة بالساعات الطوال يحدق فى صورة المسيح بدمائه المتحدرة على الصليب، كما اعترف أنه جاءته أحلام كثيرة غريبة رأى فى أحدها شخصا يقطع جذوع الأشجار ليقطر كوبا من الدم، ورأى فى حلم آخر غابة من الصلبان تتحول إلى أشجار تقطر دما، ولكن هيئة المحلفين لم تعر تلك الأحلام أى اهتمام يذكر.

هذا عن مصاص الدماء في عالم الواقع، أما فى عالم الخيال فيعود الفضل فى الإيحاء بشخصيته إلى الشاعر الرومانسى المعروف (لورد بايرون) الذى بدأ رواية عن امتصاص الدماء ولم يكملها، كما هو واضح من الجزء الباقى فى نهاية قصيدته «مازيبا» عام ١٨١٩م. ولكن صديق ملقاه الطبيب (جون بوليدورى) استوحى الفكرة فى قصة طويلة ثابر على كتابتها اسماها «مصاص الدماء» للكاتب «توماس بريسكت برست» ثم ازدهر طرح الموضوع على يدى (برام ستوكر) صاحب رواية (الكونت دركيولا) عام ١٨٩٧م. الشهيرة، التى أكدت شعبية الموضوع الدموى، لبراعة الكاتب الذى تمخضت عبقريته عن روائع أخرى منها «دفن الجرذان» و «ضيف دراكيولا» و «منزل القاضى».

وكان صديق (ستوكر) ويدعى (هاملتون دين) هو أول من عالج «دراكيولا» دراميا فأعد نصا عن الرواية لم يشهده المسرح إلابعد وفاة ستوكر فى عام ١٩٤١م.، وراح (دراكيولا) يصول ويجول على خشبة المسرح فى ويمبلدون، قبل أن يطير إلى نيويورك ليتقمص شخصية الممثل (بيلا لوجوزى) نجم شركة (يونيفرسال) الذى صار دراكيولا الملايين، وكان النص الجديد حينئذ من إعداد (جون بالدرستون). إلا أن المخرج الألمانى العظيم (مورنو) هو أول من عالج الرواية سينمائيا فى فيلمه الصامت «نوسفيراتو» عام ١٩٢٢م. الذى استقى أبعاد شخصيته الرئيسية (الكونت أورلوك) من دراكيولا (ستوكر).

ورغم القصور الواضح فى ذلك الفيلم سواء فى الأسلوب أو الحيل الفنية فإن المخرج استعاض عن ذلك من خلال الممثل الموهوب (ماكس شريك) بأدائه المعبر وماكياجه المرعب حقا، وهما الشيئان اللذان أثرا - إلى حد بعيد - فى الممثل (كلاوس كينسكى) عند تجسيده لنفس الشخصية فى نفس الفيلم عام ١٩٧٩م. الذى أخرجه المخرج الألمانى الكبير (فيرنر هيرزوج).

الذئبية بين الفن والمرض

لقد كان (لوجوزى) الممثل الوحيد الذى استمر فى أداء هذا الدور قرابة الثلاثين عاما، وصل خلالها إلى قمة التأثير والتألق فى فيلم (تود براوننج) عام ١٩٣١م.، الذى على الرغم من بطء إيقاعه مازال يجد قبولا عند الكثيرين ممن يعشقون أفلام الإثارة، وأفضل أفلام مصاصى

الدماء حتى الآن تم إنتاجه في فرنسا عام ١٩٣٢م. الذي أخرجه (كارل دراير) عن رواية شيريدان لي فلنو «كارميلا»، وقام بتصويره أحد عظماء المصورين السينمائيين في العالم، وأعني (رودلف ماتي).

ولعل شركة (هامر فيلمز) البريطانية هي من أخذت على عاتقها إنتاج تلك الموجة التي سادت فترة طويلة، من أفلام (دراكيولا) التي زوجت لشعبيته في شتى بقاع الأرض، مما حفز منتجي الأفلام الأسبانية والإيطالية على منافستها، وكان أول أفلام (هامر) فيلم «رعب داركيولا» ١٩٥٨م.. أخرجه (تيرينس فيش) الذي أسند دورا (دراكيولا) و (فان هامنج) للنجمين العالميين (كريستوفر لي) و (بيتر كوشي نج). ومن أفلام (هامر) الأخرى «زوجات دراكيولا» عام ١٩٦١م، و«قبلة الشر» عام ١٩٦٢م، و «دراكيولا أمير الظلام» عام ١٩٦٥م، و «ندوب دراكيولا» عام ١٩٧٠.

إن الولع بروايات ومسرحيات وأفلام مصاصي الدماء لم يفتر بعد، رغم مرور عقود طويلة من السنين، وانقضاء القرن الذي حمل في رحمه هذه الظاهرة، فهناك جمعيات (دراكيولا)، ومن سنوات قليلة مضت، قامت حملات تفتيشية جادة بالبحث في المقابر عن مصاصي الدماء ولعلنا نتذكر ما حدث في مصر، أواخر التسعينات من القرن المنصرم، عندما ظهرت تلك الجماعات التي اتخذت من دراكيولا شعارا لها وسميت نفسها «عبدة الشيطان» وكانت طقوسها الغريبة والشاذة مستوحاة من هذا الفكر الدراكيولي مع بعض التحريف والتطوير العصري.. كل هذا يذكي الأسطورة التي ترفض أن تموت تماما مثل بطلها الدراكيولي.

وهناك أسطورة قديمة أخرى أحتلت بني الإنسان على مر العصور وهي «لعنة المذءوب» أي المجنون الذي يتوهم نفس «مسخ ذئبا»..

والمذءوب الضحية لم يكن بالضرورة شخصا شريرا مثل مصاص الدماء الذي انتفض من بين الموتى ليفترس الأحياء، كما لم يكن شخصا تعرض لعضة ذئب فاستذئب.. فلعنة المذءوب هي نوع من الجنون أو المرض ينزل بالإنسان - دون سابق إنذار - فيحوله إلى حيوان مفترس. ويختلف المذءوب عن أي مخلوق شرير في السير الشعبية - كالغول أو الشيطان أو الساحر أو مصاص الدماء - إذ أنه كان الجاني والمجني عليه أو الضحية في نفس الوقت، كما أنه يثير شفقة ورحمة ضحاياه. وهذا الأمر يجعلنا نتساءل: لما كان ذلك؟ وماهو المذءوب من الناحية الأسطورية والناحية الطبية؟.

الإجابة تكمن في أن التذؤب هو ببساطة شديدة، القدرة على التحول من هيئة الإنسان إلى ذئب، كما بدا ممكنا لعقول الناس في العصور القديمة والوسيطة. وهناك حالة مرضية تسبب لبعض الناس الاكتئاب وتحولهم بالفعل إلى وحوش ضارية.

إن سجلات الماضي تحكي عن أناس كانت تتغير هيئاتهم عند اكتمال القمر بدرا إذ يتجمعوا في المقابر ليناجوه وهم يمزقون جثثا لموتى، ويروى فيما ينسب إلى العصور الوسطى أن كثيرين ممن ظهرت عليهم أعراض طاعون التذءوب قد حكم عليهم بالشنق أو بالحرق الجماعي أو ضرب الرقاب.

رصاصة واحدة تكفي

لكن ماذا كانت أعراض التذءوب؟ لعلها شعور الضحية بالمرض، فقد كانت تبدأ بجفاف فى الصدر وظمأ شديد ورغبة عارمة فى أن تتجرد من ثيابها، وتتغير ملامحها فيصفر لونها وتحمر عيناها وتصير أظافرها كالمخالب وينمو الشعر فى يديها وجسدها ووجهها بشكل كثيف جدا، وتظهر «النجمة الخماسية» على صدرها – وهى العلامة المميزة للذئب – ولأن الضحية كانت تفتقد القدرة على التصرف الواعي حين تعتريها هذه التغيرات، كان لابد من حبسها فى زنزانة موصدة كى لاتطوف ليلا، فتبطش بالناس، فإذا وجد المذءوب نفسه بين قضبان حديدية راح يتلوى على الأرض مثل الحيوان المفترس حتى بزوغ الفجر.

إن وقت اكتمال القمر هو أسوأ لحظات حياته وأقساها رهبة إذ كان يتحول إلى وحش هائج لايوقفه إلا الموت الذى كان يهرب منه بدهائه الشديد، فكان يحيا كفرد عادى فى جماعته، لايشك فيه أحد ثم يخرج ليلا ليسفك الدماء ويعود إلى منزله قبيل الفجر، ورصاصة فضية واحدة كانت كافية للقضاء عليه تماما، فلايعود يجوب الأرض بعد موته كمصاص الدماء، ولكن لأن الإنسانية لم تعرف لمرضه دواء كانت تهابه أكثر من مخلوقات الشر الأخرى فى الأساطير.

وفى التاريخ أمثلة عديدة على جرائم الذئبيين أو المذءوبين ترجع إلى عهد بعيد منها واحدة تتعلق برجل كان يدعى (جيلى جارنى) قدم للمحاكمة فى فرنسا عام ١٥٧٣م. بتهمة الاعتداءات الذئبية، وعند مواجهته بالأدلة وشهود العيان، اعترف بقتل والتهام الأطفال الصغار، مستخدما أسنانه ومخالبه، فحكم عليه بالحرق حيا، وفى إحدى ضواحي باريس عام ١٥٩٨م. طارد بعض القرويين ثلاثة من الذئاب، كانت تنهش جسد فتاة صغيرة، فأمسكوا بواحد منهم بعد أن فر الآخران وبا للمفاجأة – فقد كان رجلا طويل الشعر، ممزقة ملابسه، عيناه منقلبتان، فأخذوه إلى قاضى البلدة، وهناك اعترف الرجل وكان يدعى (كاك روليه)، وقد كان بمقدرته أن يحول شكله إلى ذئب باستخدام دهان معين، كما اعترف بأن الذئبيين الآخرين كانا أخاه وأخته، فخفف القاضى عقوبة الاعدام إلى السجن المؤبد.

ومن أشهر قضايا المذءوبين، قضية الفرنسيين (ميشيل فيردون) و (بيير بورجو) ١٥٢١م. التى اعترف فيها المتهمان بأنهما تحولا إلى ذئبيين بعد أن خلع ملابسهما ودهنا جسميهما بدهان غريب، ثم مزجه من الهباب ودم الخفاش وحشيشة ست الحسن «البلادونة»، وأنواع مختلفة من الزيوت ولم تتوان المحكمة – بعد أن تكشف لها جرائمهما بما فيها أكل لحوم البشر – عن النطق بحكم الإعدام. وقبل ثلاثة أعوام اعتراف فرنسى آخر – نفذ فيه حكم الإعدام أيضا واسمه (جين بيرال) – أنه كان يقتل عددا من الناس بعد تحوله إلى ذئب، وأقر اتصاله الجنسى بالذئاب الأخرى.

ومن أغرب القضايا على الإطلاق تلك التى كانت تتعلق بامرأة ذئبية من فرنسا. طلب صديق من زوجها أن يصحبه للصيد فاعتذر أولا ثم لحق به فيما بعد ليجده وقد تمزقت ثيابه وتلطخ بالدماء وعند استفسار الزوج عما حدث

أخبره الصديق أنه هاجمه ذئب كبير فأطلق عليه الرصاص ولم يصبه، فراح يصارعه حتى تمكن من قطع يد الذئب. وعندما نظر إلى تلك اليد المقطوعة!! فزع الرجل لأنه تعرف على اليد من الخاتم – الذي كان معلقاً بأحد الأصابع – أنها يد زوجته وعندما عاد إلى البيت وجدها تنزف بشدة ويدها مقطوعة حتى الرسغ فسلمها على مضض للسلطات المختصة.

متعة التنوير.. وكشف اللامتوقع والمجهول

مثل هذه القضايا وأخرى غيرها كانت شائعة في أوروبا وروسيا في العصور القديمة، التفت القصص من حولها وامتدت لقرون طويلة حتى جاء عصر العقل والفكر فوضع العلم الحديث نهاية لها فلقد طلع علينا طبيب إنجليزي يدعى (لي أليس) وعلى جمعية الطب الملكية والعالم، ببحث مثير عام ١٩٦٣م. أوضح فيه أن ظاهرة التذؤب التي اجتاحت أوروبا وأجزاء من العالم كان سببها صفة وراثية تؤدي إلى نوع من حساسية البشرة فيهتاج المريض عند تعرضه للضوء القوي وخاصة ضوء الشمس، فتتكون القرح ويتشوه الأنف والأذنان وجفنا العينين والأصابع ويحمر لون الأسنان، فيتحول المريض ليلاً كالمجنون بعد اضطراب جهازه العصبي وتدهور حالته النفسية ومعاناته من نوبات الصرع، وأفاد د. أليس أنه تم اكتشاف ثمانين حالة من هذا المرض النادر في بعض ضواحي وأحياء السويد وسويسرا.

لقد دخل المتذئب إلى عالم القصة على يدي الكاتب غزير الإنتاج (جورج وليام رينولدز) صاحب رواية «فاجنر المذءوب» عام ١٨٥٧م. التي خلبت فصولها السبعة والسبعون لب القراء، وإن كان موضوعها قد سبقه إليه آخرون، مثل (تشارلز ماتورن) في «ميلموث المتجول» عام ١٨٢٠م، و (ن . ويسبر) في «محكمة الدم» عام ١٨٠٦م. والكسندر ديماس في «القائد الذئب» عام ١٨٥٧م. وسائر لاند مترره في «هيوز المذءوب» عام ١٨٣٨م. التي كانت من أنجح الروايات قبل رواية (رينولدز)، أما أمتع تلك الروايات، فقد صدرت عن (جي اندور) وهي «مذءوب باريس» وتم نشرها في الثلاثينات من القرن الماضي وهي رواية عن شاب يدعى (برتراند) يصاب بمرض التذؤب ويستشري فيه المرض أثناء الحرب الفرنسية البروسية وحصار باريس.

والذئبي أو المذءوب كبطل سينمائي لم يدخل البلاتوهات إلا منذ زمن قريب ولو لم يتقمص دوره أبطال مثل (لون تشاني – الابن) و (هنري هل) و (بيلا لوجوزي) و (أوليفر ريد) لما كان للأسطورة تلك المتعة لدى عشاق الشاشة الكبيرة. وكان (لون تشاني) أكثر من أدى الدور لدرجة أنه عشقه، فهو نجم فيلم «المذءوب» عام ١٩٤١. للمخرج (جورج وأجنر)، ولعب نفس الدور في فيلم «فرانكنشتاين يلتقي بالمذءوب» عام ١٩٤٤م. للمخرج (روي و – أو نيل) وكانت (نيناقوش) أول ممثلة تلعب دور المذءوبة في فيلم «صرخة المذءوبة» عام ١٩٤٤م. (لهنري ليفين) ولعل أروع أفلام المذءوبين كان فيلم «لعنة المذءوب» عام ١٩٦١م. للمخرج (تيرينس فيشر) الذي صار نموذجاً بعد أن أدى (أوليفر ريد) الدور الرئيسي باقتدار واقناع لامثيل لهما واعتمد نص ذلك الفيلم على رواية «مذءوب باريس» لاندور،

إلا أن المخرج انتقل بمسرح الأحداث إلى إسبانيا.
وروعة الفيلم تكمن فى أنه يثير بحق شخصية الإنسان الوحش الذى لايستحق إلا الرثاء والعطف.
لقد كان الذئبي - وما زال - واحدا من الشخصيات الأسطورية المؤثرة فى تاريخ البشرية. ولاشك أنه سوف يظل معنا لفترة طويلة سواء فى القصة أو الرواية أو المسرحية أو السينما ليشدنا إلى تركيبة شخصيته الغريبة. والغرابة هى أم المتعة بما فيها من اللامتوقع والمجهول.

المراجع:
١ - د. جمال عبد الناصر - سينما الرعب - مجلة القاهرة - العدد رقم ٧ - مقال.
٢ - د. نبيل سليم - الفن السابع... هذا الفن المتشعب - دار النشر الجامعى - الإسكندرية - ١٩٩٥م، ط١.
٣ - د. نبيل سليم - الأسطورة بين الواقع والخيال - مطبعة الفكر الحديث - الإسكندرية ١٩٩٣م ط١.

محاضرة
السلطة والمثقفون

د . صلاح فضل(*)
إعداد محمد عصفور(**)

فى إطار موسمه الثقافى أقام نادى الجسرة الثقافى الاجتماعى مساء الاربعاء ٢٢/١١/٢٠٠٠ محاضرة تحت عنوان: «السلطة والمثقفون» ألقاها المفكر والناقد العربى المعروف الاستاذ الدكتور/ صلاح فضل المستشار الثقافى الاسبق لمصر فى إسبانيا والمدير السابق لمعهد مدريد للدراسات العربية، وصاحب الدراسات الرائدة فى الفكر العربى المعاصر، وتأتى هذه المحاضرة من منطلق التغيرات الثقافية والسياسية والاجتماعية التى يشهدها واقعنا العربى فى مرحلة الراهنة، ودور المثقفين تجاه هذه المتغيرات وفيمايلى عرض لأهم ماجاء فى هذه المحاضرة حيث استهلها الدكتور صلاح فضل مبينا أنه إذا كانت هناك دائما فجوة مؤرقة بين الفكر والممارسة فإنها فى حالة المثقفين أشد تفاقما وخطورة لأن لعبتهم هى الكلام و من ثم فإن إشكالية العلاقة بين المثقف والسلطة تفرض علينا تأمل حالات عينية قبل استخلاص النتائج التحليلية.

أريد أن أشير هنا إلى تعريف وظيفى محدد يرتضيه علماء الاجتماع المحدثين يرى أن «المثقفين هم عادة جماعة صغيرة تتألف من أولئك الذين يهتمون مباشرة بإنتاج الأفكار، عن طريق الابتكار والنقل والنقد، وهم يتشكلون من الفنانين المبدعين والفلاسفة والعلماء والمؤلفين المتخصصين فى نظريات الأدب والاجتماع وعلوم الإتصال».

ويلاحظ عليهم أن أفكارهم تعتمد إلى نطاق أبعد من مجالاتهم المهنية، إذ يشتغلون بالأوضاع العامة للمجتمع، ولايقتصرون على الإنتاج الأدبى أو المعرفى الذى يعتون به، بحيث يمثلون قادة الرأى والفكر.

ويؤكد «هشام شرابى» أن مايميز المثقف فى أى مجتمع صفتان أساسيتان..

- الوعى الاجتماعى الذى يمكن الفرد من رؤية المجتمع وقضاياه بمنظور شامل.
- كذلك الدور الاجتماعى الذى يحققه بهذا الوعى.

بينما يبرز «برهان غليون» الطابع الديناميكى الجماعى للمثقف، حيث يرى أن المثقفين هم تلك المجموعة من الناس التى تتميز عن غيرها بأنها تجعل من التفكير فى الواقع والسعى للمصلحة العامة أحد همومها الرئيسية، وتشارك فى الصراع الاجتماعى والسياسى.

أما السلطة فهناك تعريفات عديدة لها وإن كانت غير مجهولة فى أجهزتها وآلياتها، على اعتبار أن السلطة هى قوة ذات طابع نظامى رسمى

(*) أستاذ النقد والأدب المقارن بجامعة عين شمس.
(**) مدير نادى الجسرة.

ترتبط بمنصب أو موقع أو وظيفة رسمية معترف بها في المجتمع، وتخول لصاحبها حق إصدار القرارات التي لها صفة الإلزام بالنسبة للآخرين، وتمنحه في الوقت ذاته حق توقيع الجزاءات على المخالفين.

من ثم فإننا في هذا التحليل الموجز سنقوم بعرض للنماذج على محور ثنائي هو السلطة السياسية والدينية، لاكتشاف أشكال علاقة المثقف العربي في مصر بهما على وجه التحديد. وبوسعنا أن نتصور هذه العلاقة مبدئياً وهي تتراوح بين ثلاثة أوضاع لثلاثة أنواع:

أولاً: مثقف السلطة، وهو الذي يضع فكره ومهارته ورأيه وخبرته في خدمة السلطة.

ثانياً: المثقف المتعاون مع السلطة، وهو النموذج الغالب ويتفاوت مدى التعاون طبقاً لأهداف السلطة في توظيفها للمثقفين من ناحية وقدرة هؤلاء على التوافق النسبي مع هذه الأهداف.

ثالثاً: نموذج المثقف المضاد للسلطة، المناضل في وجهها، ولابد أن يكون منفياً أو مهاجراً، وقد كان هذا كثير الحدوث في حالات السلطات فاقدة الشرعية بشكل فادح، مثل سلطات الاحتلال.

لكن هذا التقسيم نظري وافتراضي بحت، وهو يتحدث عن المثقفين في ممارساتهم العملية، مغفلاً جانباً هاماً من كينونتهم الفكرية، كما تتمثل في الخطاب الثقافي على وجه التحديد.

فهناك خطاب تبريري، يعبر عن مثقف السلطة، ويفقد مصداقيته، وهناك خطاب نقدي، يحافظ على مسافة الاستقلال الضرورية ويرقب مواقف السلطة بحذر، وهناك الخطاب النقضي الغارق في أيديولوجيته المضادة، المسرف على نفسه في الرفض والسلبية.

• طه حسين مثقفاً:

كان طه حسين يرى أنه ليس كل متعلم مثقفاً بالمعنى الدقيق للكلمة فالمثقف عنده هو الشخصية العصرية، ويحدد مسئولية هذه الشخصية بالقياس إلى البيئة التي تعيش فيها بمقدار مايكون لها من حظ في الثقافة أو العلم، وذلك أن الإنسان - على حد تعبيره - لايحسن العلم ليجعله شيئاً بينه وبين نفسه دون أن ينفع به أحداً ممن يعيشون معه في بيئته أو وطنه.

ثم يقول «إني معجب بهؤلاء المثقفين من المصريين، نشأوا في بيئة معادية للثقافة أشد العداء، ممانعة لها أشد الممانعة. وقد بدأوا بأنفسهم فحرروها من كثير من التقاليد الثقيلة الفادحة. قاومهم الشعب لأنه لم يفهم عنهم، وقاومهم السلطان لأنه رأى فيهم قادة الحرية والهداة إلى الاستقلال» (مستقبل الثقافة في مصر).

وقد كان هذا الموقف النظري لطه حسين محصلة ممارسة عملية عبر نصف قرن من العمل الفكري والإبداعي، فماذا كانت علاقة طه حسين بالسلطتين الرئيسيتين:

السياسية والدينية؟

- لقد اشتبك معهما في صراع وجود منذ اللحظة الأولى:

اصطدم بالسلطة الدينية للأزهر عام ١٩١٢ - وهو في الثالثة والعشرين من عمره - عندما تقدم لامتحان العالمية فرفضت إجازته لتمرده.

- واصل الاصطدام بها - وبالسلطة السياسية المتمثلة في مجلس النواب - عندما قدم للمحاكمة

عام ١٩٢٦م على كتابه «فى الشعر الجاهلى» وعلى الرغم من تبرئته النيابة له، فقد صدرت عدة كتب لإدانته مثل «تحت راية القرآن» لمصطفى صادق الرافعى.

– اصطدم بالسلطة السياسية بعد عامين فقط سنة ١٩٢٨ عندما رشح ليكون أول عميد عربي لكلية الآداب، فاعترضت حكومة الوفد، وتولى العمادة يوماً واحداً ثم استقال لترسيخ مبدأ أحقيته.

– عين بعد ذلك عميداً للكلية ذاتها عام ١٩٣٠، لكنه بعد عامين أيضاً رفض منح درجة الدكتوراه الفخرية لشخصيات سياسية بعيدة عن العمل العلمى والثقافى، فأقيل من منصبه وتم إبعاده عن الجامعة كلها.

– عاد عميداً للآداب عام ١٩٣٦ لمدة ثلاث سنوات، انتدب بعدها مديراً مؤسساً لجامعة الإسكندرية، ثم أحيل إلى التقاعد الجبرى بعد عامين.

– تولى وزارة المعارف فى حكومة الوفد الأخيرة.

– همشته حكومة الثورة، بالرغم من حصوله على أول جائزة تقديرية.

– كذلك هادن طه حسين السلطة الدينية بسلسلة كتب فيما أسماه الأدب الدينى.

نستطيع أن نخلص إلى الملاحظات الآتية:

– لم يكن طه حسين مثقف سلطة فى يوم من الأيام، حيث ظل كما قال بحق محتفظاً بحريته وكرامته إلى أبعد حد ممكن.

– مثلاً رفض بروتوكولياً تقبيل يد الملك فاروق عند توليه الوزارة مكتفياً بالإشارة على مضض لشكر ولى النعم.

– أشار على الضباط الأحرار بتسمية حركتهم ثورة بدلاً من الحركة المباركة، لكنه لم يتحول إلى داعية لها.

– تعرض لهجوم شرس من أقصى اليسار واليمين المتطرفين، ومع أنه قد ألفت كتب لتكفيره فإن تأثيره الساطع على الحياة الثقافية العربية لم يأفل حتى الآن.

• نجيب محفوظ – خطاب عن السلطة:
النموذج الثانى من الخطاب الثقافى المصرى سنأخذه من أحدث مانشر عن نجيب محفوظ.. يقول عن علاقته بالسلطة «أنا مش بتاع سلطة، فلم تكن السلطات فى يوم من الأيام هدفى ومأربي، لأننى ماكنت أستطيع الجمع بين السلطة والأدب. فالأديب الذى يقدس مهنته ويعشق قلمه يفضل أن يبتعد عن السلطة بهمومها ومتاعبها ومشاغلها والتزاماتها. السلطة الحقيقية التى طالما حلمت بها هى سلطة الأدب والفن. وسلطة الأدب أسمى وأبقى وأدفع من السلطة الإدارية.. من أجل الأدب ابتعدت عن العمل السياسى، فلم أنضم إلى حزب أو تنظيم سياسى لاقبل الثورة ولابعدها.

فأنا إذا لم أكن ضد النظام، بل كنت أنقد غياب الديموقراطية فى هذا النظام، ولم تكن الديموقراطية من المحرمات، بل هى المبدأ السادس من مبادئ الثورة، وليس معنى ذلك أننى كنت «نائماً فى العسل» بعيداً عن المخاطر والمتاعب، بل فى مرات عديدة كنت على حافة الهاوية.

يقول عن السادات: «عندما وقعت حادثة المنصة التى قتل فيها السادات، كنت أيامها أنشر رواية

فى جريدة «مايو» التى تعتبر جريدة السادات واسم الرواية «ليالى ألف ليلة»، وفى الرواية تحريض على قتل الحاكم. فلما وقعت حادثة المنصة توقف نشر حلقات الرواية لمدة أسبوعين لضيق المساحة، ثم عادت الجريدة لنشر بقية الحلقات وصدرت فى كتاب. وبعد صدور الكتاب قرأت مقالة نقدية للدكتور يحيى الرخاوى الطبيب النفسى المعروف، عن الرواية، يؤكد فيها أننى تأثرت بحادث قتل السادات، وأن العنف الموجود فى الرواية هو نتيجة لمتابعتى للحادث، ويبدو أن الدكتور الرخاوى لم يعرف أن الرواية نشرت فى جريدة مايو قبل صدورها فى كتاب، وأن النشر كان سابقاً للحادث، وحمدت الله أنه لم ينتبه إلى ذلك، فلربما اعتبرنى من بين المحرضين على الجريمة وقدمونى للمحاكمة».

أما علاقة محفوظ بالسلطة الدينية فقد ظلت متوترة فى إطار المسالمة الظاهرة، ولكنها انفجرت فى مناسبتين مترابطتين:

أولاهما: عام ١٩٥٨ عند صدور روايته «أولاد حارتنا»، ثم الاتفاق الضمنى بقرار غير مكتوب على منع نشرها فى مصر، بعد حصوله على جائزة نوبل.

– وثانيتهما: فى ١٤ أكتوبر عام ١٩٩٤ فى محاولة اغتياله ذبحاً عقوبة له على هذه الرواية بيد متعصب دينى أحمق لم يقرأ للكاتب عملاً واحداً.

لكن مواقف محفوظ ضد الهيمنة الدينية المتعصبة بالرغم من مسالمته الوديعة مشهورة ومعروفة، من أبرزها معارضته لفتوى إهدار دم الكاتب البريطانى سلمان رشدى.

– لم يكن محفوظ كاتب سلطة تبريرى، ولاكاتباً مناقضاً يعارض السلطة على طول الخط، فقد احتفظ بموقفه النقدى.

– ظل نجيب محفوظ فى خطابه الإبداعى والصحفى وحياته الإجتماعية من أخلص المثقفين لمبادئ الحرية والديموقراطية والعدالة الإجتماعية.

• لويس عوض - المختلف:

الحالة الثالثة لمثقف مختلف، عنيد وعارم هولويس عوض، والنموذج الذى سنعتمد عليه من خطابه هو من أواخر ماكتب فى «أوراق العمر» حيث يقول:

«عشت فى الخرطوم السنوات الخمس الأولى من حياتى، وقد جعلتنى من أشد المصريين إيماناً بالإخاء المصرى السودانى، وقد حزنت حزناً عميقاً يوم قرر السودان الانفصال عن مصر فى استفتاء ١٩٥٥، وكنت فى بادئ الأمر كأكثر المصريين ألوم سياسة عبد الناصر فى تعامله العنيف مع محمد نجيب بأنها أدت إلى الانفصال، فقد كان السودانيون يرون فى محمد نجيب رمزاً لوحدة وادى النيل بسبب دمه المصرى السودانى المختلط.

وقد ظللت على إيمانى بوحدة وادى النيل حتى كان انفصال سوريا عن مصر، عند ذلك عدلت مواقفى من كافة أنواع الوحدة والإتحاد الفيدرالى وأصبحت أكتفى بأنواع من التقارب الإقليمى أقل مجازفة وأكثر طبيعية. كان لويس عوض نموذجاً للمثقف العضوى السياسى الذى خاض معارك ضارية من أجل آرائه ضد رموز السلطة السياسية والدينية معا.

– كانت أول ارتطاماته بالسلطة عند ما استقال من عمله كمشرف على صفحة الأدب بجريدة الثورة «الجمهورية» احتجاجاً على استخدام العنف ضد المتظاهرين.

– فصل من عمله في الجامعة مع ٥٤ أستاذاً من المطالبين بالديموقراطية.

– اعتقل لمدة ستة عشر شهراً مع الشيوعيين، ثم أفرج عنه، وعاد للعمل بجريدة الجمهورية ريثما انتقل بعدها إلى صحيفة الأهرام.

– أبعد عن الأهرام في أزمة السادات مع المثقفين عقب توقيع الاتفاقية، وكتب في مجلة المصور.

– أما أول ارتطاماته بالسلطة المحافظة فكانت ديوانه المبكر «بلوتولاند»، الذي نشره ودعا فيه إلى كسر رقبة البلاغة العربية والكتابة بالعامية.

– لكن مقالاته من المعرى ورسالة الغفران فجرت أعنف معاركه مع الأستاذ محمود شاكر زعيم المحافظين السلفيين وعدو طه حسين.

– أخطر معارك لويس عوض الفكرية مر بصمت بليغ، لأن كتابه «فقه اللغة العربية» الذي اعتبر عدواناً على الفكر الديني والأصالة العربية قد صودر عام ١٩٨١ ولم يسمح له بالدفاع عنه.

لم يشترك في تبرير الناصرية وإن ظل يدافع بضراوة عن منجزاتها، ولم يقع في شرك العداء المطلق للسلطة محافظاً على شعرة معاوية. ومع أنه كان علمانياً في مجتمع تقليدي فقد مارس فعالية ثقافية خلاقة ونادرة.

• **ملاحظات عامة:**

بالرغم من محدودية هذه النماذج التي اخترناها من الخطاب الثقافي المصري في علاقته بالسلطة فإنها تمثل جيلين كاملين وتبرز حقيقة باذخة، وهي أن المثقف المؤثر في حركة الفكر والحياة في المجتمع، لتنمية وعيه وتحديث بنيته لايمكن أن يكون مثقف سلطة لصيقاً بها مبرراً لأخطائها. كذلك فإن الجناح الآخر من متشنجي اليسار ومتطرفي اليمين ممن كانوا يمتلكون موهبة فكرية أو إبداعية قد خسروا في عدائهم للسلطة فرص التواصل مع الناس والتأثير في توجهاتهم فضمرت إمكاناتهم.

بقيت ملاحظة أخيرة تتعلق بما تبلور من استراتيجية واضحة للمثقف العربي في مصر حول منظومة القيم الموجهة لحركته وعلاقته بالسلطة وهي القيم التي تقود خطاه في إنتاجه الفكري والإبداعي ومواقفه العامة، وتتلخص في الدفاع المستميت عن الحريات بكل تجلياتها ومظاهرها، واعتبار التطور الديموقراطي هو أنجح الوسائل لتحقيق التقدم، وترسيخ مبادئ التفكير العلمي في مواجهة الغيبيات.

فالحرية والعلم والعدالة محددات المثقف العربي في مصر تجاه السلطات كلها. ■

الاستشراق في جامعة ياجيلونسكي في كراكوف

د/ بربارة ميخالاك - بيكولسكا(*)

مدينة كراكوف هي واحدة من اكبر واقدم المدن البولندية. في عام ١٠٣٨ جعل منها الملك البولندي Kazimierz Odnowiciel (كاجميج أودنوفيتشيل) عاصمة للدولة البولندية. ان أقدم مقر لجامعة ياجيلونسكي هو مبنى Kollegium Maius (كوليجيوم مايوس)، الذي يعتبر من بين أروع الأبنية في الجزء القديم من كراكوف، إذ يعود تاريخ بنائه إلى القرن الخامس عشر. وفي عام ١٩٧٨ أعلنت منظمة اليونيسكو هذه المدينة مركزا محميا للتراث الثقافي العالمي وهي حاليا العاصمة الاوروبية للثقافة.

في عام ١٣٦٤ اسس الملك البلوندي Kazimierz Wielki (كاجميج فيلكي) في مدينة كراكوف، عاصمة المملكة البولندية آنذاك، جامعة كانت الأولي من نوعها في أوروبا الوسطي ويرجح أن مقرها ذلك كان قائما في القصر الملكي «فافيل» على مرأى من عيني الملك نفسه. ولم يمض وقت طويل على تأسيس هذه الجامعة حتى شغلت مكانا مرموقا في الثقافة العالمية. كان Stanisław ze Skarbimierza (ستانيسواف من سكاربيميج) (المتوفى عام ١٤٣١) أول رئيس لها، ويعتبر اليوم احد واضعي القانون الدولي العام. ازدهرت جامعة كراكوف في مجالي الرياضيات وعلم الفلك في النصف الثاني من القرن الخامس عشر وقد درس فيها في الفترة ١٤٩١ - ١٤٩٥ عالم الفلك الشهير نيقولاوس كوبرنيكوس صاحب النظرية - الثورة "O obrotach ciał niebieskich" (عن دوران الاجسام الزرقاء). ومما يدل على مكانة الجامعة العالمية المميزة في ذلك الوقت ازدياد عدد الطلاب الاجانب في صفوفها حيث بلغت نسبتهم ٤٤٪ من مجمل عدد الطلاب الدراسين خلال الفترة الممتدة من ١٤٣٣ - ١٥١٠. وأصبحت كراكوف الى جانب اشبيليا وتوليدو المركز الأكاديمي الأكثر شهرة، واضحت وجامعتها مركزا هاما لعلوم الجغرافيا ايضا. وقد تم ادخال تعليم اللغة اليونانية الى حقل التدريس في بداية القرن السادس عشر الأمر الذي شكل سابقة لامثيل لها في أوروبا. وفي ذلك العصر نشأ فيها شعراء مشهورون بولنديون مثل Jan Kochanowski (يان كوخانوفسكي) و Mikołaj Rej (ميكواي ري) و Andrzej Frycz Modrzewski (أندجي فريتش مودجيفسكي). وفي نهاية القرن السابع عشر كان الملك البولندي Jan III Sobieski (يان سوبييسكي الثالث) أحد طلاب هذه الجامعة التي شهدت في القرن الثامن عشر تطورات ايجابية، حيث بدأ فيها التعليم المنظم للغات اجنبية مختلفة كالفرنسية والألمانية، وأدخلت الى مقرراتها محاضرات حول القانون البولندي

(*) رئيسة قسم اللغة العربية في معهد اللغات الشرقية في كراكوف بپولندا.

والهندسة العسكرية. وقد أجرى رئيسها البولندي في تلك الفترة Hugon Kollataj (هوغون كوونتاي) إصلاحات جذرية فيها، فأحدثت بنية تنظيمية جديدة لها، وأنشئ مرصد فلكي، وحديقة للنباتات ومستوصفات سريرية بالإضافة إلى ذلك بني أول مختبر فيها. أخذت المحاضرات تلقى في أقسامها باللغة البولندية. ومنذ بداية عام ١٨١٧ أصبح اسم هذه الجامعة «جامعة ياجيلونسكي» وعدت إحدى أكثر الجامعات أهمية في عالم العلم. وكان لتوسيع البنية التحتية لهذه الجامعة الفضل الأكبر في الوصول إلى ذلك المستوى العلمي الرفيع. في العام الدراسي الذي سبق الحرب العالمية الأولى كان في هذه الجامعة ٩٧ قسما وأكثر من ثلاثة آلاف طالب وطالبة، وقد بدأت الطالبات بالدراسة في هذه الجامعة منذ عام ١٨٩٧.

لقد كان وضع جامعة ياجيلونسكي تحت نير الاحتلال النازي أثناء الحرب العالمية الثانية مأساويا. في السادس من شهر نوفمبر عام ١٩٣٩ قام الألمان بدعوة أساتذة الجامعة لمحاضرة كانت حقيقتها خدعة، حيث قام رجال الأمن الألمان باعتقال ١٤٤ أستاذاً ومعيدا وعددا من طلاب الجامعة وأرسلوهم جميعا إلى معسكرات الاعتقال والتعذيب. وأغلقت الجامعة وتم نهب وتخريب الكثير من تجهيزاتها ونقل الجزء الكبير منها إلى ألمانيا. لكن إرادة العلم عند كوادر هذه الجامعة وطلابها بقيت حية وبدأ التعليم ينشط من جديد سرا. فحتى نهاية الحرب العالمية الثانية عام ١٩٤٥ تلقى العلم فيها سرا حوالي ٨٠٠ طالبا. وفي العام الدراسي الأول بعد الحرب بلغ عدد الطلاب المسجلين فيها أكثر من خمسة آلاف. ولسوء الحظ بدأت في عام ١٩٤٨ فترة سيئة في تاريخ هذه الجامعة، حيث شملتها سلبيات ماسمي بفترة الحكم الستاليني. ولكن عام ١٩٥٦ شكل نقطة انعطاف حيث بدأ الأساتذة المبعدون من قبل بالعودة إليها. وفي عام ١٩٦٤ احتفلت جامعة ياجيلونسكي بذكرى مرور ٦٠٠ سنة على تأسيسها.

تتألف هذه الجامعة حاليا من إحدى عشرة كلية هي: الحقوق والإدارة، الفلسفة، التاريخ، الآداب، الرياضيات والفيزياء، البيولوجيا وعلوم الأرض، الكيمياء، وكلية إدارة الأعمال والعلاقات الاجتماعية. وابتداء من ١٣ مايو عام ١٩٩٢ عاد كوليجيوم الطب ليصبح إحدى كلياتها. ويتخذ رئيس الجامعة وعمداء كلياتها مقرا لهم في مبنى كوليجيوم نوفوم الذي تم بناؤه في عام ١٨٨٧. بالقرب منه يوجد مبنى كوليجيوم مايوس، الذي يعتبر أول كوليجيوم للأساتذة وقد كان في القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين مقرا لمكتبة ياجيلونسكي. أما متحف جامعة ياجيلونسكي، المتواجد حاليا في هذا المبنى والذي يضم مجموعة من التجهيزات القديمة المعدة للتعليم وتذكارات من مختلف فترات عمل الجامعة وصورا عديدة لأساتذتها، هو دليل حي وقاطع يثبت أن جامعة ياجيلونسكي هي أقدم مؤسسة تعليمية في بولندا.

تعود بداية تاريخ قسم الاستشراق في كراكوف إلى عام ١٩١٩ عندما تم، بناء على اقتراح من الأستاذ Tadeusz Kowalski تاديوش كوفالسكي، تنظيم ندوة حول موضوع آداب الاستشراق.

درس تاديوش كوفالسكي في فيينا وكان مدرسه الأستاذ Rudolf Geyer وهو العالم الكبير في مجال الأدب العربي الكلاسيكي. وقد بدأ العمل عام ١٩١١ / ١٩١٢ في جامعة ستراسبورغ، التي عمل فيها آنذاك محاضران قديران في مجال الاستعراب والاستشراق هما Theodor Noldeke و Enno Littman. وفي عام ١٩١٤ حصل تاديوش كوفالسكي من جامعة ياجيلونسكي على درجة بروفيسور مساعد بعد تقديمه الطبعة النقدية لديوان الشاعر العربي القديم قيس بن الحاتم وترجمته. وكانت هذه أول درجة علمية بهذا المستوى تم تحقيقها في مجال الاستعراب في تاريخ العلوم البولندية. ولم تقتصر اهتمامات تاديوش كوفالسكي العلمية على الشرق الأوسط العربي بل طالت أيضا تركية وفارس.

وكمستعرب فقد انصب اهتمامه على الشعر العربي القديم، اذ أصدر، من بين ما أصدره، ديوان قيس بن الحاتم (١٩١٤) وكعب بن زهير (١٩٥٠) وذلك بالتعاون مع الأستاذ تاديوش ليفيتسكي. عدا ذلك اهتم بنظرية الأدب العربي وأثمر ذلك كتابا نشره تحت عنوان "Proba charakterystyki tworczosci arabskiej" (محاولة وصف وتصوير الإنتاج الأدبي العربي) (١٩٣٢). وفي عام ١٩٣٥ أصدر في كراكوف كتابا بعنوان "Na szlakach islamu" (على دروب الاسلام) وهو عبارة عن مقتطفات من تاريخ ثقافات الشعوب الاسلامية. أما في عام ١٩٤٦ فقد نشر مجموعة من تقارير لابراهيم بن يعقوب عن سفره الى البلدان السلافية نقلها البكري[1].

ولمع اسم استاذ آخر في مجال الاستشراق هو Tadeusz Lewicki وكانت له شهرة عالمية. ولد ليفيتسكي في التاسع والعشرين من شهر يناير ١٩٠٦ في مدينة لفوف، وبدأ فيها، عام ١٩٢٥، دراسة الحقوق وذلك في جامعة يان كاجميج. في عام ١٩٢٨ سافر الى باريس حيث درس العلوم السياسية واللغات الشرقية وكان راغبا في الوقت نفسه بالعمل في المجال الدبلوماسي وبالسفر الى بلدان العالم الاسلامي. ومن هناك سافر، للمرة الأولى، إلى الجزائر حيث عاش في الوسط العربي عدة شهور، وقام برحلته الأولى في الصحراء في لباس رجال البدو ورافق رعاة الجمال. وقد كان لاتصالاته بالعالم العربي، في سن شبابه، تأثير كبير على مسيرة حياته كاملة. وبعد عودته الي لفوف بدأ دراسة الاستشراق تحت اشراف الأستاذ Zygmunt Smogorzewski (زيغمونت سمو غرجيفسكي) الذي كان في دراساته مهتما بالدرجة الاساسية بطائفة العبادية المسلمة. في عام ١٩٣١ نال درجة الدكتوراه بعد تقديمه بحثا عن تاريخ افريقيا الشمالية في فترة مبكرة من العصور الوسطى. وقد ضمه الاستاذ سمو غموجيفسكي الى دائرة المهتمين بطائفة العبادية وبشكل اساسي إلى اتباعها من مزاب في الصحراء الجزائرية الوسطى، ومن المغرب العربي ومن جزيرة جربة وعمان. وقد تابع الاستاذ اهتمامه بهذا المجال حتى نهاية حياته واصبح أكثر الباحثين اعتبارا وشهرة في اوربا في هذا الاختصاص. ان حصوله على منحة في جامعة السوربون في الفترة ١٩٣٢ - ١٩٣٤ مكنه من جمع الكثير من المواد العلمية عن تاريخ السلافيين واللغة العربية وآدابها حيث نشرها لاحقا في عمله الذي يحمل عنوان «بولندا والدول

المجاورة لها في ضوء «كتاب روجير» لعالم الجغرافيا العربي الادريسي في القرن الثاني عشر» (الجزء الأول ١٩٤٥، والجزء الثاني ١٩٥٤).

في عام ١٩٤٨ ترأس تاديوش ليفيتسكي قسم الاستشراق في جامعة ياجيلونسكي وحوله في عام ١٩٧٢ الى معهد للغات الشرقية وآدابها الذي ضم وقتذاك الاقسام التالية: قسم اللغة العربية وآدابها، قسم اللغة الفارسية وآدابها، وقسم اللغة التركية وآدابها، وقسم اللغة الهندية وآدابها، ثم قسم اللغة اليابانية وآدابها (منذ عام ١٩٨٩). وهكذا جعل ليفيتسكي من قسم اللغات الشرقية وآدابها الذي خلفه الاستاذ تاديوش كوفالسكي بعد وفاته، معهدا له شمولية اوسع في مجال البحث ليشمل بلدان وثقافات الشرقين الأقصى والأوسط وصولا حتى افريقيا الغربية. وبفضل جهود هذا الاستاذ نشأت في عام ١٩٥٩ مجلة Folia Orientalia (فوليا أورينتاليا). عدا ذلك طلب منه التعاون والمساعدة في اعداد الطبعة الثانية لموسوعة الاسلام حيث أغناها بالتعابير والمفاهيم التي تخص تاريخ افريقيا الشمالية وثقافتها ولهجاتها. ومنذ بداية الستينات انخرط الاستاذ ليفيتسكي في اجراء ابحاث حول تاريخ افريقيا، وعلى وجه الخصوص اهتم بالكتابة حول البربر.

قبيل نهاية الخمسينات قام الاستاذ ليفيتسكي بانشاء شعبة الدراسات المتعلقة بالقطع النقدية والأوراق المالية في معهد تاريخ الثقافات التابع للاكاديمية البولندية والأوراق المالية في معهد تاريخ الثقافات التابع للاكاديمية البولندية للعلوم. تحولت هذه الشعبة في عام ١٩٦٨ الى شعبة خاصة بدراسة مصادر الاستشراق واصول القطع النقدية والأوراق المالية في معهد اللغات الشرقية وادابها. وقد شجعه على اتخاذ هذه الخطوة العثور على قطع نقدية عربية في الاراضي البولندية.

وبعد عدة سنوات من ذلك الوقت قام بتوسيع مجال عمل هذه الشعبة لتشمل الابحاث المتعلقة بمصادر الاستشراق التي بدأها بنفسه قبل ذلك الوقت بعدة سنوات عندما اصدر في عام ١٩٥٦ الجزء الأول بعنوان "Zrodel arabskich do dziejow Slowianszczyzny" (المصادر العربية المتعلقة بتاريخ حياة الشعوب السلافية). وكذلك كان الاستاذ ليفيتسكي أول من ترجم كتاب الف ليلة وليلة الى اللغة البولندية ترجمة كاملة، وقد نشرت في وارسو في عام ١٩٧٤. تتألف قائمة الاعمال والكتب التي اصدرها الاستاذ ليفيتسكي في الفترة ١٩٢٩ - ١٩٩٣ من حوالي خمسمئة نقطة تشمل المقالات والاعمال النقدية والكتب التي تتناول، بالاضافة الى طائفة العبادية المسلمة، تاريخ العصور الوسطى لكل من اوروبا وافريقيا الوسطى وجنوب شرق آسيا[٢].

وهناك اسم لامع آخر في هذا المجال هو الاستاذ Roman Stopa (رومان ستوبا) (١٨٨٥ - ١٩٩٥)، الذي بعد انتهائه من دراسة الأدب الكلاسيكي بجامعة ياجيلونسكي سافر الى أفريقيا الجنوبية وتعلم هناك اللهجات المحلية. وكان المتخصص الوحيد، في مرحلة الأربعينات، بعلم لغات ماسمي «بافريقيا السوداء»، وقد حاضر وقتذاك في مجال اللغات السواحلية والهوسة والكوشي. أما الاستاذ Andrzej Czapkiewicz (١٩٢٩ - ١٩٩٠) فكان شخصية بارزة في مجال اللغة العربية ولهجاتها وكذلك في مجال اللغات السامية. في

الفترة ١٩٤٨ - ١٩٥٢ درس اللغة العربية وآدابها في جامعة ياجيلونسكي تحت اشراف الاستاذ تاديوش ليفيتسكي. بعد التخرج عين معيدا مساعدا للاستاذ ليفيتسكي، وفي عام ١٩٦٤ نال درجة الدكتوراه بعد تقديمه بحثا عن Antyczne egipskie i koptyjskie elementy W nazewnictwie wspolczesnego Egiptu (العناصر المصرية والقبطية القديمة في اصول واشكال التسميات في مصر الحديثة)، وقد نشر هذا البحث في كراكوف عام ١٩٧١ . وفي عام ١٩٧٥ صدر له في مدينة فروتسواف البولندية كتاب بعنوان «الفعل في اللهجات العربية المعاصرة»، وقد عني هذا الكتاب بمشاكل علم اللغة في العالم العربي كما هو حال اعماله الأخرى مثل "Sprachproben aus Madaba" (نصوص تجريبية من مادبة) التي صدرت في فروتسواف في عام ١٩٦٠، و «المصطلحات العربية» التي صدرت في عام ١٩٨٣ . وتشير عناوين اصدارات الاستاذ تشابكيفيتش الى اتجاهين اساسيين في ابحاثه المنصبة على مجال عمل اللغات أولهما: علم اللغات وتاريخ علم اللغة في العربية؛ وثانيهما: دراسة او جمع القطع النقدية والاوراق المالية العربية. واصدر في هذا المجال بالاشتراك مع Maria Czpkiwicz وتاديوش ليفيتسكي دراسة علمية بعنوان "Skarb dirahmow z Czechowa" (خزينة الدراهم من تشيخوف) التي نشرت في فروتسواف عام ١٩٥٧ . عدا ذلك قام الاستاذ تشابكيفيتش بكتابة عدة مؤلفات لتعليم اللغة العربية منها «تعلم اللغة العربية» (في عام ١٩٧٧) و «مختارات من النصوص العربية الاختصاصية» (في عام ١٩٨٢)[٣].

وقد ترقى الاستاذ تشابكيفيتش، بعد ان تقاعد الاستاذ تاديوش ليفيتسكي، ليصبح في عام ١٩٧٦ مديرا لمعهد اللغات الشرقية وآدابها. وشغل في نفس الوقت منصب رئيس قسم اللغة العربية وآدابها ورئيس شعبة دراسات القطع النقدية والاوراق المالية والمصادر الشرقية.

أما الاستاذة Maria Kowalska فهي متخصصة قديرة في مجال تاريخ الادب العربي المتعلق بالجغرافيا والترحال. ولدت في عام ١٩١٩ والى الآن تدير حلقات بحث للطلاب المتقدمين لشهادة الماجستير. وهي تلميذة للاستاذين تاديوش كوفالسكي وتاديوش ليفيتسكي وتتابع اعمالهما ومسيرتهما. وقد نالت شهادة الدكتوراه في عام ١٩٦٥ في بحث تقدمت به عن الجغرافيا العربية بعنوان «مصادر القزويني عن آثار البلاد». وهي مؤلفة كتب عديدة قيمة مثل كتاب "Sredniowieczna arabska literatura Podroznicze" (أدب الترحال العربي في العصور الوسطى) الصادر عام ١٩٧٣، وكتاب «أكرانيا في منتصف القرن السابع عشر استنادا الى تقارير الرحالة العربي بولص بن المكري من حلب» الصادر في وارسو عام ١٩٨٦ . في الفترة ١٩٩٤ - ١٩٩٩ شغلت منصب رئيس قسم اللغة العربية وآدابها في معهد اللغات الشرقية وآدابها في جامعة ياجيلونسكي، ولايزال لها دور فعال في تطوير علم الاستشراق في بولندا. من جانب آخر، ترأست الأستاذة كوفالسكا لسنوات طويلة فرع جمعية الاستشراق البولندية في كراكوف، والى اليوم هي عضو في مجلس ادارة مكتب ابحاث الاستشراق.

ويتناول الاستاذ Andrzej Zaborski باهتمام كبير المسائل المتعلقة بعلم اللغة العربية السامية. ويهتم

بشكل رئيسي باللهجات وبأبنية التركيبية للغة العربية المعاصرة، ومنذ سنوات طويلة يحاضر خارج البلد في جامعات النمسا وإيطاليا وفرنسا وألمانيا. وهو متخصص في اللهجة المصرية، وقد أصدر كتابين حول اللهجة المصرية، الأول في عام ١٩٨٢ بعنوان "Dialekt egipski języka arabskiego" (اللهجة المصرية في اللغة العربية) والثاني في عام ١٩٨٨ بعنوان "Rozmowki arabskie - dialekt egipski" (محادثات باللغة العربية - اللهجة المصرية). بالإضافة إلى ذلك قام بتأليف العديد من الكتب المخصصة للهجات العربية.

من بين الشخصيات اللامعة الأخرى الأستاذ Andrzej Kapiszewski الذي يحاضر في مادة ثقافة العرب منذ عام ١٩٩٩. وقد شغل من قبل منصب السفير البولندي في دولة الإمارات العربية المتحدة في الفترة ١٩٩٥ - ١٩٩٧. أصدر العديد من المؤلفات عن بلدان دول شبه الجزيرة العربية، أهمها بعنوان "Native Arab Population and Foreign Workers in the Gulf States. Social, Economic and Security Issues" التي صدرت في كراكوف في ١٩٩٩، وكتاب "Nationals and Expatriates. Population and Labour Dilemmas for the Gulf Cooperation Council States" الذي صدر في لندن عام ٢٠٠٠.

الشخصية الأصغر سناً بين كادر الأساتذة هذا هي الأستاذة بربارا ميخالاك بيكولسكا، التي تتناول في دراساتها الأدب العربي المعاصر وخصوصاً أدب بلدان شبه الجزيرة العربية. نالت شهادة الدكتوراه بعد تقديمها بحثاً عن الكاتبة الكويتية ليلى العثمان تم نشره في دمشق في عام ١٩٩٧ بعنوان «التراث والمعاصرة في إبداع ليلى العثمان». وفي الكويت صدر لها في عام ١٩٩٨ كتاب مخصص للفنانة والكاتبة والرسامة الكويتية القديرة ثريا البقصمي بعنوان «ثريا البقصمي بين الريشة والقلم». وفي العام نفسه صدرت لها في كراكوف دراسة مخصصة بالكامل لكتابة القصة في الكويت بعنوان "The Contemporary Kuwaiti Short - Story in Peace Time and War ١٩٢٩ – ١٩٩٥". وآخر كتاب لها صدر في كراكوف في عام ٢٠٠٠ كان تحت عنوان «لمحة مختصرة عن كتابة القصة القصيرة المعاصرة في بلدان شبه الجزيرة العربية». ويحوي هذا الكتاب، بالإضافة إلى المقدمة، لمحة عن سيرة حياة كتاب القصص من الكويت والسعودية والبحرين وقطر والإمارات العربية المتحدة وعمان واليمن. بالإضافة إلى هذا كله كتبت بربارا ميخالاك بيكولسكا حوالي ثمانين مقالة ودراسة نقدية علمية. وهي عضوة لجمعيات استشراق ضمن بولندا وخارجها، منها: جمعية الاستشراق البولندية، Union Europeenne des Arabisants et Islamisants, European Meeting of Teachers of Arabic Literature, The Society for the Arabian Studies. وتشغل منذ عام ١٩٩٩ منصب رئيس قسم اللغة العربية وآدابها في معهد اللغات الشرقية وآدابها التابع لجامعة ياجيلونسكي. ■

حركات الكتاب وملاعيب النقاد

أشـرف الصـباغ (*)

لم نجد عنوانا أكثر عمقا ودلالة من الذى نطرحه الآن لنعكس واحدة من أهم المعارك التى تدور فى الفترة الأخيرة بين الروائى الروسى فيكتور بليفين والناقد، الروسى أيضا، باڤل باسينسكى. وهذا العنوان، بطبيعة الحال، لايعكس فقط حدة المعركة الأدبية، وإنما يعكس أيضا تلك العلاقة المعقدة بين عمليتين إبداعيتين تبدوان فى الظاهر متناقضتين. الأهم من ذلك، والأكثر متعة وفضولا هو نشوء معركة أدبية مثل هذه فى ظروف روسيا الحالية، وفى ظروف عامة جعلت من الأدب أمرا آخر تماما يشبه تقريبا، أو بالضبط، مايسمى بـ«قلة الأدب». ولعل الكثيرين يعرفون أن الكتاب والنقاد والمثقفين الروس تحديدا هم أكثر «الفئات» – بين مواطنيهم وبين أمثالهم من دول العالم – التى تستخدم أبشع الألفاظ فى حواراتها مع بعضها البعض. بل ويصل الأمر أحيانا إلى أنه بدلا من أن يسبك شخص ما بالأب أو الأم أو باستخدام الألفاظ الجنسية يمكنه أن يختصر كل ذلك بجملة بسيطة للغاية: «سوف أتعامل معك كما يتعامل الكتاب الروس مع بعضهم البعض».

ومع ذلك فهناك خفة دم منقطعة النظير فى مثل تلك العلاقات، ومن ضمنها طبعا السباب، قلما نجد لها مثيلا فى أية بقعة أخرى على الأرض.

ولايخفى على أحد أنه أحيانا لايجد الإنسان تعبيرات مناسبة فى أحوال معينة سوى حركة ما أو كلمة ماتبدو منافية للآداب (بالمفهوم الأخلاقى، والإبداعى أيضا!) ورغم طرافة الحديث فى هذا الموضوع نكتشف أن هناك ماهو أهم وأبقى: العملية الإبداعية مصرة على التحقق والاستمرار، والعملية النقدية مصممة على الرصد والمتابعة والدأب. أى ببساطة ليست هناك مصادرة، ولايوجد أى تجاهل لسبب أو لآخر. وبالتالى يجدد الأدب نفسه، ويبتكر النقد أدواته. لاتوجد حجج بأن العملية النقدية غائبة لأن الإبداعات الأدبية فاسدة وليست على المستوى، أو العكس. الكتاب والنقاد يمارسون نشاطاتهم الإبداعية بموضوعية شديدة بعيدا عن تضخم الذات والنظرة قصيرة المدى. كل واحد منهم يدرك جيدا حجمه، وبالتالى لايعتبر نفسه محور الحركة الكونية ومصدرها ومنتهاها حتى إذا كان مشرفا على صفحة ثقافية بالكامل! أو رئيس تحرير مفخم لمجلة ثقافية أو أدبية عظيمة. من هنا تحديدا لايحدث التجاهل، ولاتحدث المقاطعة، وبالتالى لايحدث القطع! وفى حالة إذا ما وقع الكاتب أو الناقد فى براثن النظرة الأحادية وتضخم الذات واعتبار نفسه المبدع الأوحد والأقوى والأبقى والأعظم ووو.... فإنه فى الحالة التى نتناولها • أو بشكل عام فى الساحة الثقافية

(*) كاتب وباحث أكاديمى مقيم فى موسكو.

الروسية منذ القرن التاسع عشر وحتى وقتنا هذا) يحاول قدر الإمكان إسناد آرائه وأفكاره ووجهات نظره بأكبر قدر من الحجج والدلائل، ولكنه لايلجأ أبدا إلى التجاهل أو استخدام سلطته الوظيفية الصرفة في التعتيم على المبدع الآخر. من هنا كانت المعركة بين الكاتب بليفين والناقد باسينسكي.

فيكتور بليفين:

ولد بليفين عام ١٩٦٢م في موسكو، وبعد إنهائه معهد موسكو للطاقة بدأ دراسته بمعهد الأدب إلى جوار العمل على الحصول على درجة الدكتوراه في تخصصه العلمي. عمل مهندسا وصحفيا. بدأ الكتابة عام ١٩٨٧م ونشرت أعماله الأولى في المجلات السميكة والكتب المشتركة. له عدة روايات مثل «تشاباييف والفراغ» و «آمون رع» و «السهم الأصفر»، والرواية محل النزاع بينه وبين باسينسكي، والتي فضل أن يكتب عنوانها بالإنجليزية "Generation P" (جينيريشن ب)، أي «الجيل ب». وله أيضا عدة مجموعات قصصية منها «ظل العالم الأعلى» و «ظل العالم الأسفل». فاز بعدة جوائز أدبية منها جائزة بوكر عام ١٩٩٣م عن مجموعته الأولى «المصباح الأزرق». صدرت أعماله بالإنجليزية والفرنسية والنرويجية والهولندية والألمانية واليابانية.

البعض يقارن بليفين بالكاتب الأمريكي (الروسي الأصل) فلاديمير نابوكوف صاحب رواية «لوليتا» الشهيرة ويعتبرونه أحد مؤسسي القصة الروسية في مرحلة مابعد الاتحاد السوفيتي.

والبعض يراه أكثر الأصوات الأدبية الشابة التي برزت من الحطام حيث يعتمد في بناء قصصه ورواياته على تقنيات حديثة ونسج سردي - يراه هذا البعض - لايمت بصلة إلى تقاليد السرد الروسية، ويعتمد على مفاجأة القارئ بالتوليف بين الواقع والخيال في عمق فلسفي وجمالي.

والبعض الآخر يعتبر بليفين كاتبا سرياليا وأبرز نجم في جيل مابعد الاتحاد السوفيتي مقارنا إياه بمارتن أميس وفرانز كافكا ولكن في ظروف العصر الجديد، حيث يخاطب أولئك الذين يفتحون ملفات الكمبيوتر أكثر من الكتب.

بافل باسينسكي:

ولد عام ١٩٦١م بإقليم فولجوجراد. درس بقسم اللغات الأجنبية جامعة ساراتوف. وفي عام ١٩٨٠م حاول الالتحاق بمعهد مكسيم جوركي للآداب، ولكنه فشل وعاد مرة أخرى إلى ساراتوف. وبطبيعة الحال ظهرت آثار هذا الفشل في بعض أعماله السردية في العدد التاسع من مجلة أكتوبر عام ١٩٩٧م. وبعد عام نجح باسينسكي في الالتحاق بالمعهد، وبدأ دراسته في قسم النقد، وحصل على الدكتوراه في موضوع «جوركي ونيتشه»، وأصبح مدرسا بنفس المعهد. ارتكزت معظم محاضرات بافل باسينسكي بمعهد جوركي على سلسلة من المحاضرات الهامة عن إبداعات مكسيم جوركي. وفي بداية التسعينات نشر عدداً من الدراسات الهامة بمجلة «نوفي مير» - العالم الجديد - ينتقد فيها بشدة نزعة مابعد الحداثة الروسية. ولعله على أرضية هذه الكراهية الشديدة لنزعة مابعد الحداثة، تولد حبه الشديد نحو سولجينيتسين (بالمناسبة، هو الآن عضو لجنة تحكيم جائزة سولجينيتسين الأدبية). كتب باسينسكي العديد من الدراسات النقدية عن

أعمال الكثيرين من الكتاب الروس مثل فيكتور أستافيف وفالنتين راسبوتين وسفيتلانا فاسيلينكو وألكسي فارلاموف وأوليج بافلوف، وأصدر عدة كتب منها «موضوعات وأشخاص» عام ١٩٩٣م. و «الأدب الروسي في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين والهجرة الأولى» عام ١٩٩٨م. ولعل مقاله عن مكسيم جوركي وعلاقته بنيتشه في الجريدة المستقلة عام ١٩٩٨م بمناسبة مرور مائة وثلاثين عاما على ميلاد نذير العاصفة – جوركي، هو أحد أهم مقالات ذلك العام، والذي عرض باسينسكي لانتقادات شديدة من قبل زملائه المتخصصين في أعمال مكسيم جوركي وأهم البروفيسور فاديم بارانوف. حصل باسينسكي مؤخرا على جائزة «ضد بوكر» لعام ١٩٩٩م على ثلاثة مقالات أهمها بعنوان «أعراض بليفين المزمنة». ويجدر التنويه هنا أنه يعمل بالجريدة الأدبية الروسية، وينشر أبحاثه ومقالاته في العديد من المجلات السميكة والصحف الروسية الأخرى.

إذن، فالكاتب بليفين حاصل على جائزة «بوكر»، وعلى الدكتوراه في العلوم التقنية. والناقد باسينسكي حاصل على جائزة «ضد بوكر» وعلى الدكتوراه في الآداب. بليفين (السريالي، مابعد الحداثي، مابعد السوفيتي، الرافض لكل شئ) يعلن أنه خرج من الحظيرة العامة للأدب. وباسينسكي (المحافظ، المتردد بين ماقبل الثورة الاشتراكية وبين مابعد سقوط الاتحاد السوفيتي، والرافض للتجربة السوفيتية مع بعض التحفظات، والرافض لما بعد التجربة السوفيتية مع بعض التحفظات أيضا) يعلن عن موت مابعد الحداثة الروسية قبل أن تولد. الأمر الآخر هو أن كراهيتهما معا للتجربة السوفيتية توحدهما. ويوحدهما أيضا احتقارهما لمعظم الإنتاج الأدبي والفني خلال السبعين سنة التي عاشتها التجربة السوفيتية. وعلى الرغم من أن باسينسكي كتب رسالة الدكتوراه عن حياة وأعمال جوركي، فهو يعتبره كاتبا سيئا، وبينما يسخر بليفين من جميع جوانب منظومة القيم الاجتماعية والأخلاقية والفنية والجمالية والأدبية لتلك التجربة على الرغم من ادعائه التعامل العلمي – الموضوعي مع الأمور.

مقال: بافل باسينسكي

أعراض بليفين المزمنة هذا الكاتب الجديد - القديم مثل العالم

حينما تقرأ الآراء النقدية حول فيكتور بليفين تجدها أكثر طرافة وإثارة للفضول منه هو نفسه. من هناك تحديدا تبدأ الطرافة والخطورة في آن واحد...

في عدد جريدة «فريميا» – الزمن – بتاريخ ٢٦ مارس ١٩٩٩م امتلأ مقال الناقد أندريه نيمزير عن بليفين بكلمة «دائما: كنت أعرف ذلك دائما. فبليفين يكتب دائما على غرار هوامش الترجمات الجافة من الإنجليزية، ودائما يستخدم طريقة القص واللصق من النكات والطرائف المفككة، ودائما يحقن نصوصه بالحكم الإنسانية، ودائما يهتم بشخصية واحدة فقط – ألا وهي شخصيته هو نفسه».

هنا يبرز تساؤل: لماذا يغضب الناقد إلى هذا الحد؟! لم يسمع نيمزير أنه تصدر في روسيا يوميا عشرات الكتب التي لايعلم إلا الله وحده من

الذى أصدرها، وبأية أموال، عشرات الكتب التى لو قارناها حتى بهوامش بليفين، سنكتشف أن هذه الهوامش هى قمة الإبداع الفنى والأدبى؟! أعتقد أنه يعرف ذلك. ولكن هذا الجيش من الفضوليين وعاشقى الإثارة خارج مجال اهتمامه. أما بليفين الذى (على حد قول تيمزين، يجب أن يجلس فى مستنقعه، أو بالأحرى فى «خزانته») خرج من هذه «الخزانة» جافا ونظيفا، بل وحتى تجاسر على أن يطالب بمكان فى الساحة الأدبية، وبالتالى يتم إعلان اسمه بوقاحة فى جميع قوائم جائزة «بوكر» على اعتبار أنه يمثل الأدب الروسى خارج حدود روسيا، هذا بالإضافة إلى أن مدرّسي المعاهد والكليات الأدبية يقرأونه للطلاب.

على الجانب الآخر نجد أن الكاتب أندريه ديمتريف مؤلف رواية «الكتاب المغلق»، التى حازت على تقويم عال من قبل الناقد أندريه نيمزير، يكتب «دائما» بلغة جديدة، ويبنى «دائما» مادته الفنية على أساس اللغة الفنية الأدبية، ومع ذلك يظل «دائما» خارج نطاق الساحة بلغته «الأدبية» هذه. يظل خارج مساحة ليس فقط القراء، وإنما أيضا النقاد على الرغم من أنه بدأ فى وقت واحد مع بليفين وعلى درجة متساوية فى مجلة واحدة ودار نشر واحدة.

هنا أيضا يبدأ الأخطر والأهم. ففى جريدة «ازفستيا» – الأنباء – بتاريخ ٢٤ مارس ١٩٩٩م يشير الناقد ألكسندر أرخانجلسكى بمتعة وتلذذ شديدين إلى أن كتابة بليفين قد أصبحت أخيرا جزءا من الثقافة العامة – مثل موسيقى «البوب» من حيث الشعبية والانتشار، ولكنها ذات طبيعة ذهنية إدراكية خاصة. ولكن لماذا «أخيرا»؟ هل لأن بليفين نشر روايته الأخيرة «الجيل ب» ليس فى مجلة «زناميا» الراية – أو فى المجلات الأخرى التى يجب أن ينشر فيها الكتاب «البيض» من أمثال أندريه ديمتريف أعمالهم، وإنما نشرها فى كتاب ذى غلاف لامع مصقول صنع خصيصا من أجل رد الفعل الفورى لعشاق «البوب» على كل ماهو «أبيض» و«أسود»؟ إذ أنهم بدأوا يقسمون الكتاب إلى «بيض» و «سود»، حيث ينشر البيض أعمالهم فى المجلات الدورية السميكة التى تمتلك تاريخا فنيا عريقا، وينشر «السود» أعمالهم فى كتب بأغلفة لامعة ومصقولة تشبه طبعات الروايات البوليسية على الأرصفة. ناهيك أيضا عن البعد القومى والدينى والأيديولوجى للتسمية.

هناك شئ ما لا أفهمه. فما معنى أن بليفين قد أصبح مقروءا ليس فقط من الناس فى حلقات أكاديمية النقد، بل وأيضا من لجنة جائزة «بوكر» – هل هذا انتصار أم فشل؟ ومامعنى «بوب» ذى طبيعة ذهنية إدراكية خاصة؟

هنا أيضا شئ ما على جانب كبير من الأهمية، حيث تقوم الناقدة إيرينا رودنيانسكايا (رئيسة قسم النقد بمجلة «نوفى مير» – العالم الجديد – بكتابة مقال ضخم عن بليفين فى العدد الثامن لعام ١٩٩٩م. وعموما فهو ليس مقالا بالمعنى العلمى وإنما مجرد تداعيات! حيث تعترف بأنه على الرغم من أى شئ، وبصرف النظر عن أى شئ وبغض النظر عن رأى أى متخصص أو غير متخصص، فهى ترى أن فيكتور بليفين شخصية هامة، وكاتب فى غاية الجدية والأهمية، وأن

روايته الأخيرة حدث أدبي عظيم.... «أمامي نص يلقي على عاتقي عمل ذهنيا جديا وخطيرا...»، «أعتقد أنه شخص ذكي، وهو في نهاية المطاف كاتب جاد...»، «نصوص بليفين تقف برسوخ بين الأعمال العظيمة، بين تلك الأعمال الهامة وببساطة بين العلامات...»
مجال الأفكار هذا كان على الدوام مصدرا لقلقي...» وهكذا...
إنني على استعداد لاحترام رأي إيرينا رودنيانسكايا، ولكنني لاأستطيع أن أفهم هذا التيار الشعوري الجاف الذي يمزق نياط القلب، تلك النشوة الروحية، ذلك الوجد، وكل تلك الأمور التي تكشف عن اهتزاز الثقة بالنفس.
ومرة أخرى نأتي إلى أمر هام وخطير. فقد أبلغوني ذات يوم:
– ألم تسمعوا؟ ألم تسمعوا؟ لقد ذكركم بليفين في روايته الأخيرة!
– معقول؟! – وتذكرت أنني كتبت في يوم ما مقالا نقديا قومت فيه بليفين بشكل سلبي – ولكن كيف فعل ذلك؟
– لقد أغرقكم في «الخراء»!
عندئذ طلبت «الجيل ب» من معارفي كي أقرأها. واتضح أنه بالفعل قد أغرقني تماما...
«في المشهد – باب مرحاض قروي.
الذباب يطن. الباب ينفتح في بطء. نرى رجلا نحيفا بوجه متكدر وشوارب تشبه الحدوة جالسا على الفتحة.
تحت الصورة كتب: «الناقد الأدبي باسينسكي».
يوجه الرجل نظره نحو الكاميرا، يبدأ الرجل حديثه كما لو كان يواصل كلامه الذي بدأه منذ فترة وجيزة... في تلك اللحظة تتصاعد، فجأة، قرقعة شديدة، وتتهشم الألواح الخشبية تحت الرجل ويسقط في الحفرة...».
فقرة إعلانية... عطر رجالي».
أريد أن أغضب، ولكنني لاأستطيع. ففي كلمات بليفين الأدبية اللاذعة شيء ما مثير للشفقة والأسف والحزن.
الأمر بطبيعة الحال لايتعلق فقط بشخصي، وإنما بالمشهد الفكاهي المضحك الذي يشكل منذ زمن بعيد علاقات بليفين بالنقد الصحفي «الأكاديمي»، وهذا النقد بالطبع محترم على حد كلمات إيرينا رودنيانسكايا، بيد أن بليفين يبدو وكأنه لايحترمه أصلا. ويبدو وكأنه لايراه إطلاقا. فهو يسير مثل فيل الملك، من رواية إلى أخرى، ومن طبعة إلى طبعة جديدة، ومع ذلك فكل من الطرفين يكذب ويضلل.
ولكن إذا كان من السهل تفسير خداع وتضليل بليفين بأنه بسبب الغضب الأزلي من النقاد، ونتيجة للكرامة المجروحة لكاتب يدفعونه إلى خارج المجتمع «المستقيم»، فترفع الناقد نيمزير، وتكبر الناقد أرخانجلسكي لايمكن تفسيرهما إلا أنه مجرد اعتراف بالفشل وتسليم الواقع... فلو أن بليفين، كما يفترض نيمزير، يكتب بشكل سيء، فمن المعقول عندئذ أن نسأل: لماذا إذن يقرأونه ولايقرأون ديمترييف؟ أما إشارة أرخانجلسكي المتعجرفة بأن عشاق «البوب» يمتلكون كاتبهم، فهي إشارة في غاية الغرابة. فهل طلب محبو «البوب» رأي أرخانجلسكي أصلا؟!!

منشد الطبقة غير الموجودة

كل ذلك يذكرنا بشيء في غاية البشاعة.

يذكرنا بمجموعة «البوب» ذات الطبيعة الذهنية الإدراكية في منتصف القرن التاسع عشر التي طفت على السطح من أمثال دوبرولوبوف وتشيرنشيفسكي، والتي انضم إليها فيما بعد نيكراسوف أيضا في ذاك الوقت، كان الكونت الشاب ليف تولستوي يرمش بعينه ويقول: «إن رائحة زيت القناديل تفوح من تشيرنشيفسكي»، مشيرا بذلك إلى منشأة كخوري. أما إيفان تورجينيف، فكان يستغرق في التشنج مقلدا تشيرنشيفسكي بنظارته الثعبانية. وكثيرا ما حاول تولستوي وتورجينيف إقناع نيكراسوف بالابتعاد عن هذه المجموعة المشبوهة.

إن مقارنة بليفين بتشيرنشيفسكي تبدو فقط للوهلة الأولى غريبة، ولكنهما على المستوى الأدبي والاجتماعي قريبان للغاية مثل شخصين «مقدسين» - بهلولين - في زمن اجتماعي ملأته التصدعات والانهيارات.

المثير للاهتمام أن نقاد بليفين من أمثال ألكسندر جينيس وفيتشيسلاف كوريتسين يعترفون بأن الحديث لايدور هنا عن أي جماليات فنية.

والمسألة بوضوح هو أن بليفين من وجهة النظر الإستيطيقية الدقيقة يكتب بشكل سيئ، ولكن في مقابل ذلك يكتب بشكل حي وجذاب. أما حكاية هوامش الترجمات وغيرها، فهو أمر لايقلق سوى أندريه نيمزير. بل وقام كوريتسين بطرح رأي ديماجوجي: «أن تكتب بشكل سيء، فهذا أمر جيد»!

أجل، بليفين ذاته لايرقى إلى دور «الحرفي» أو «الأستاذ». إن الشخصية المركزية في روايته والتي جاءت باسم «فافيلون تاتارسكي» - الطالب السابق بمعهد الأدب (مثل بليفين) يدرك ذات يوم أن جميع أحلامه حول الخلود - مجرد هراء. فالعالم أبسط بكثير، بينما الخلود لايعيش إلا على العطايا والهبات الحكومية.

«- في نيويورك بالذات تدرك بشكل قاطع أنه من الممكن أن تقضي الحياة كلها في أي مطبخ صغير عفن وأنت تطالع قناء قذرا وتلوك قطعة كستليطة كريهة».

«غريب... إذن فلم السفر إلى نيويورك من أجل ذلك؟ هل....»...

«- هذا لأنك في نيويورك تدرك ذلك، ولكنك لاتفهمه في موسكو. صحيح أن المطابخ العفنة والفناءات القذرة أكثر هنا. ولكنك لن تستطيع أبدا إدراك أن حياتك كلها سوف تنقضي بينها، إلا بعد أن تنتهي فعلا. وفي ذلك، بالمناسبة، واحدة من الخصوصيات الرئيسية لطريقة التفكير السوفيتية».

يرفض تاتارسكي طريقة التفكير هذه: أن يجلس في «الخراء»، ويفكر في الخلود. وبالتالي يقلع عن كتابة الشعر ويذهب للعمل بائعا في أحد الأكشاك، وبعد ذلك في الإعلانات، وفي النهاية يصبح رئيس عصابة.

لقد تم إهداء الرواية إلى ذكرى الطبقة الوسطى، أي إلى ماهو ليس موجودا، ومالم يكن موجودا أبدا. وكان صدورها متزامنا مع الانهيار الاقتصادي في روسيا يوم ١٧ أغسطس ١٩٩٨م: ففي لحظة واحدة انهارت أحلام الكثيرين من أمثال تاتارسكي حول الحياة الكريمة براتب شهر يبدأ من الألف دولار. انهارت الحرف والأعمال الصغيرة، وبدأ طرد العاملين في المطابع التي

تطبع الكتب الفاخرة ذات الأغلفة اللامعة المصقولة، وتقلصت مداخيل الإعلانات بحدة، ووصل إلى السلطة من جديد أحد أصحاب طريقة التفكير السوفيتية: يفجيني بريماكوف. ولكن لحسن الحظ لفترة قصيرة جدا...

فمن هم أولئك الذين على شاكلة تاتارسكي؟ إن بليفين لايخفي أن تاتارسكي ببساطة مجرد شاعر سيء: ففي أشعاره تفوح السحابات برائحة السمك. ولكنه ليس أحمق. إنه يريد أن يعيش ليس في فناء عفن ويلوك قطعة كستليطة كريهة، وإنما... ولنقل، في نيويورك.

فما العمل؟

يقوم بليفين بتقديم برنامج كامل لجيل «الناس الجدد». وهو أن تكون مستهترا طبيعيا - بالفطرة. لاتثق بالعالم الذي يخدعك في جميع مظاهره وتجلياته. وأن تثق فقط بأحاسيسك الذاتية الخاصة مدركا بأنها لاتمتلك أية علاقة مع العالم الواقعي. فإذا كان الأمر يسعدك ويتماشى مع مزاجك، فكل شيء على مايرام. وهكذا فاللاأدرية تتحول إلى تجريبية، وإلى أنانية متعقلة ذات طبيعة خاصة. كل شيء خداع وتضليل، ولذلك تحديدا من الممكن أن تدير أمورنا في الحياة بشكل غير أحمق.

بالمناسبة، فالفكرة العدمية للقرن التاسع عشر كانت أيضا غير مألوفة: الجميع انحدروا من القرد، ولذلك يجب أن يحب الجميع بعضهم البعض.

وبالمناسبة أيضا، لقد كان تشير نشيفسكي يدرك هو الآخر أنه كاتب «سيئ»: «ليس لديّ ولو حتى نفحة موهبة فنية. بل وإنني حتى أعرف اللغة بشكل سيئ». هذا الكلام يقوله الكاتب في رواية «ماالعمل؟». ولكن كما لاحظت الباحثة الأدبية (إيرينا بابيرنو أن: «فكرة الكاتب السيئ، أو الكاتب الضعيف جماليا، أي الإنسان العملي وليس الشاعر، أصبحت جزءا لايتجزأ من النموذج الفني. وكنتيجة لمجموعة كاملة من العمليات البلاغية الخالصة يتضح أن الكاتب الموهوب على درجة واحدة مع الكاتب عديم الموهبة» (إيرينا بابيرنو، سيموطيقا السلوك: نيكولاي تشير نشيفسكي - إنسان عصر الواقعية. موسكو: النقد الأدبي الجديد، ١٩٩٦م).

هذا الأمر ممكن في زمن الشك العام للمجتمع في الخالد والسامي المتعارف عليهما، واللذين يتم التعامل معهما كصفتين أو خصوصيتين للطبقات المندثرة. ففي الماضي كانت طبقة النبلاء بـ«جمالياتها» التي سخر منها ديمتري بيساريف، والآن الشيوعية أو طريقة التفكير الشيوعي بـ«خلودها» الساذج الذي يسخر منه الحرفي الشاب "Young Professional".

ولكن أي فرق هنا؟ الجوهر، عموما، واحد. وأنا لاأنوي الدخول في جدال مع بليفين، لأن رائحة النفثالين تفوح من فلسفته. فما يسميه هو «خراء»، أسميه أنا «حياتي». وأنا أجد فيها ماهو أكثر جاذبية وأهمية مما في أحلام الطبقة الوسطى الوهمية. فتلك الأحلام ليست إلاتفاهات وسخافات وتشوهات.

يقول تاتارسكي: «ينبغي بيع ماهو أقدس وأسمى بأعلى سعر ممكن، لأنه لن يتبقى بعد ذلك ما يمكن بيعه». يقول تاتارسكي ذلك ثم يؤلف مقطعا إعلانيا سخيفا من نوع: «لقد أسقاني

الوطن بكرم مشروب «سبرايت» مصنوع من البتولا». أجل، كل شيء صحيح. لن يبقى شئ يمكن بيعه بعد ذلك، لأن من هم على شاكلة تاتارسكي مثل «العجول» يأتون على الأخضر واليابس في الثقافة العامة، من بوشكين إلى آخر مغني سوفيتي. ومع ذلك فمثل كل تلك الأمور لن تصنع، ولن تؤسس طبقة وسطى. فما هي هذه الطبقة الوسطى؟ إنها التربة، والأساس، والبيت الموجود في ضواحي المدينة، والتقاليد الأسرية القوية. أما أولئك الذين على شاكلة تاتارسكي، هؤلاء الذين يشبهون أذرع التوصيل، والذين لم يتحققوا ككتاب، تلك الرغوة الاجتماعية، ذلك الطفح الاجتماعي – يرفرفون من طبعة لامعة مصقولة إلى ثانية وثالثة. وعلى حد كلمات ديمتري بيكوف، فهم فقط مرتبكون وحائرون ومتخبطون ومشغولون بإنفاق أجورهم كلها على شرب الخمر، ومع ذلك فهم لايقدرون على فعل ذلك بجدية. فأية طبقة وسطى هذه؟!

ماهي أسرار نجاحه؟

قبل كل شئ، بليفين ليس تاتارسكي. كان من الممكن أن يصبح تاتارسكي (فهناك أشياء كثيرة في السيرة الذاتية لتاتارسكي تتفق تماما مع السيرة الذاتية للمؤلف)، ولكن على نحو ما استطاع بليفين أن يفلت من ذلك. ربما لأنه كان أذكى بكثير من تاتارسكي. وربما لأنه كان يكتب ليس الشعر وإنما الرواية. أو ربما لأنه استطاع أن يتعامل بسرعة وحسم مع مايسمى بـ«الخلود».

إن أكثر مايثير الحزن في هذا الأمر، هو أن الناقد أندريه نيمزير على حق. فبليفين أسلوبي ليس فقط سئ، وإنما لاشئ على الإطلاق. ولدى انطباع بأنه عندما كان يقضي بعض الوقت في معهد الأدب، استطاع أن يخرج بنتيجة واحدة: لاتوجد في الأدب أي نزعات أو مدارس أو اتجاهات. وكل الوسائل والأدوات صالحة في الأدب طالما تأتي بالنتائج المطلوبة. وأكثر الدلائل على صحة هذه الفكرة هي رواية «آمون رع». فهي تبدأ بمبدأ واقعي صلب. وبعد ذلك تبدأ الألاعيب الفنية الواقعية من نوع الأقدام المبتورة، وطلبة المدارس العسكرية. ثم يأتي العبث التام... وهكذا. ولكن كل ذلك ماهو إلاتركيب غير واع للأساليب الأخرى وليس لعبة أدبية.

إن إيرينا رودنيانسكايا تشير بإعجاب وانبهار إلى أنها عثرت في رواية بليفين على المصطلح الفلسفي الذي قامت هي بإدخاله في زمن ما إلى الحياة اليومية إذن فلماذا الإعجاب والانبهار هنا؟ لقد وجده بليفين ببساطة جاهزا وموجودا أمامه! هناك في بليفين، بشكل عام، شيء مابربري – همجي مثلما في إعلانات «اللبان» والفوط الصحية النسائية حيث الصبيان والفتيات يكتشفون في الأول – اللبان – طعما حلوا، وفي الثانية – الفوط الصحية – كم هي خفيفة ورقيقة. ولتتصفحوا مؤتمرات بليفين بما فيها من «مشوارات تجفيف الشعر» و «الانترنت»، والكلام الفارغ، والهلوسة المرضية، ولكنها مع ذلك مليئة بالحيوية!! وتنتشر أيضا في حضانات الأطفال! ومع ذلك، فبليفين يصنع ذلك الأدب الذي لاتستطيع أن ترفضه من حيث المضمون، بل وحتى من حيث الذكاء الاجتماعي. كيف يكون ذلك ممكنا؟ ذلك أيضا كان في حالة تشير

نشيفسكي، وقبله بكثير كان هناك أيضا فادى فيلديكتوفيتش بولجارين. والثاني هو الآخر كان يكتب أعمالا حمقاء وعبيطة و «متملقة» من وجهة نظر القراء السوفيت، وكان يتوجه أيضا إلى الطبقة الوسطى، ويذم الأرستقراطية الأدبية، ويعتز جدا بعموم القراء.

بالمناسبة، هناك رواية لبولجارين بعنوان «مغامرة ميتروفانوشكا على القمر» كانت هجاء غير مباشر للمجتمع الطبقي، وللحياة الروسية. أليست رواية «أمون رع» شبيهة بها؟

إن بليفين هذا مجرد عودة قوية إلى الوراء، ولكنه مع ذلك يمتلك موهبة واحدة غير مشكوك فيها: يستطيع أن يكون جديدا. هذا الأمر موهبة نادرة في الوسط الأدبي. وبالتالي فهو ليس جديدا على مستوى الشكل وليس مصطنعا، ولايعكس أمراض العصر، ولكنه هو نفسه مريض بهذه الأمراض ■

الأدب النسائي بين النظرية والتطبيق

زياد أبولبن (*)

مرت الكتابة النسوية عبر التاريخ على استحياء في مجتمعاتها، وهذا ماجعل من الكتابة ميزة للرجال على النساء وخاصة أن الرجل مكلف بتدبير أمور حياته الأسرية، وهو العامل في طبيعته، وإن كانت المرأة تساعده في عمله، ولكن ليس عملها شريطة أو ملزماً لها، ولهذا حيّدت المرأة كثيرا في صنع قرارات الحياة، إلى أن جاء الإسلام وأعطى للمرأة حقوقها وأنصفها في المجتمع، وإذا نظرنا إلى المرأة في بدايات هذا القرن فنجدها قد حصلت على حقوقها، وهذا الحق المعطى على أغلبه انحصر في المجتمعات المدنية خلاف مجتمعات الريف والبدو، ولذلك كانت الكاتبات في سوريا ومصر هن الأسبق إلى فعل الكتابة من بقية الأقطار العربية، ويعود سبب ذلك إلى الانفتاح الثقافي الذي عاشه القطر على الثقافات الأخرى، وإن كان محدوداً في بدايته وتطور مع الزمن بدخولنا عصر الاتصالات الحديثة، وأخذت الاتصالات حيزاً مكانياً في المجتمعات المتخلفة مما ساعد المرأة على أن تخرج للحياة مرة ثانية، تعمل وتتعلم وتشارك في صنع القرار.

إن التعامل مع الثقافات الأخرى في العالم أوجد لدينا اهتماماً بالمرأة وكتاباتها، فلذلك بدأ الاهتمام بالإبداع النسائي مع ظهور المدرسة النقدية النسوية في الغرب التي اهتمت بتقصّي تاريخ المرأة الإبداعي وبإنتاجياتها الإبداعية شكلا ومضمونا بأبعادها الفلسفية والمعرفية والاجتماعية والسياسية(١)، ولو عدنا إلى التراث العربي لوجدنا أسماء نسائية كثيرة أنتجت نصوصاً شعرية متباينة فنياً، وقد ورد في معجم النساء الشاعرات في فترة الجاهلية والإسلام ٢٠٤ اسم نسائي(٢)، لكن لانعرف من تلك الأسماء إلا عدداً قليلاً جداً.

و«الأدب النسائي - كما يراه الدكتور شكري عياد - تسمية مضللة مثل «الأدب البروليتاري»، فالأدب ليس بذكر أو أنثى(٣)»، «الرواية لاتكون نسوية لمجرد أن كاتبتها امرأة بل لابد للرواية التي تحمل صفة النسوية أن تكون معنية بصورة جزئية أو كلية بطرح قضية المرأة بالمعنى الجنسوي، وليس كتصنيف طبيعي لوجود شخصيات من الرجال أو النساء داخل النص الروائي. ومن هنا فإن الكثير من الإبداع الروائي الذي كتبته المرأة لايندرج تحت مايسمى بالرواية النسوية(٤)»، فالأمر لايتعلق باختلاف مواضيع الكتابة وأشكالها بين جنسين، وإنما في إطلاق المصطلح «الإبداع النسوي» أو «الأدب النسائي»، وفي عدم فهم محددات المصطلح، أي يلتبسه الغموض، فالأدب عموماً الذي يعبر عن قضايا نسائية أو ذكورية قد يكتبه الرجل أو المرأة، فهل

(*) باحث أردني.

الرجل غير قادر على التعبير عن قضايا النساء وعكس ذلك المرأة؟ هذا غير صحيح، وإن كنت أوافق الدكتور إبراهيم خليل في رأيه القائل «إن تناول الأدب النسائي من منظور النقد النسوي عمل محفوف بالمخاطر ما لم تقم به ناقدة، ومع ذلك فإن تناول الناقد هذا الأدب تناولاً نسوياً لايخلو من بعض الفوائد، ولاسيما إذا اقتصر تناوله على أعمال أدبية كتبتها المرأة، فهو يستطيع بابتعاده عن حمى الأنوثة الإبداعية أن يرصد خفايا العمل الفني بموضوعية أكبر، وحيادية أكثر ضماناً من حيادية المرأة إزاء المرأة»[٥]. ومن الصعب تكوين ميراث بديل خاص بالمرأة، حتى ولو ركزت الناقدات النسويات على كتابة المرأة وتجاربها الخاصة، لأن المرأة لاتتلقى تعليمها في جزيرة معزولة[٦]». والسؤال عن «إمكانية وجود أدب نسوي خالص الخصائص مميز عما يكتبه الرجل.. وهو أمر دفع ماري ايلمان في كتابها «التفكير بأحوال النساء» إلى التساؤل عن ضرورة وجود أدب للنساء وأدب للرجال، كما يوجد مراحيض عامة للنساء ومراحيض عامة للرجال[٧]».

قد تكون هناك خصوصية لايعرفها كلا الجنسين، ولكن لايمنع ذلك من الكتابة عن قضايا هما بزوايا نظر مختلفة، فلا أجد مسوغاً معقولاً أن نطلق مصطلح الأدب النسوي، والذي يختص بما تكتبه النساء، وكأننا في النهاية نعبر عن أدب (نسائي وأدب رجالي) كما أطلقه ناقد عربي في حديث إذاعي، فيتبادر إلى أذهاننا فعلاً الأحذية النسائية والأحذية الرجالية، فهل إطلاق المصطلح هكذا يعطي مؤشراً على تفرد المصطلح ودلالاته، فهذه الدعوة للتخلص من سلطة الرجل – كما زعمت كاتبات عربيات – وللتخلص اللغة الأنثوية من اللغة الذكورية، ونلحظ أن إعطاء خصوصية الأدب النسوي بهذا الحجم وهذا التحديد يأتي في معظمه من الكاتبات في تبريرهن أن هذا التطور جاء عن طريق «خطاب الحركة النسائية وصراعه من أجل تحرير المرأة من طغيان المعايير المزدوجة وتحقيق المساواة بين الجنسين على كل الأصعدة وتعبير المرأة عن ذاتها وعن تجاربها»[٨]، كما ترى الدكتورة كورنيليا أن الإبداع النسوي يعكس نظرة المرأة لذاتها وللرجل ولعلاقاتهما معاً، ويكشف عن الآلية التي يعمل بها المجتمع على ترسيخ الاضطهاد الجنسي وازدواجية المعايير التي تحكم حياة الجنسين والتي رغم اضطهادها للرجل أيضاً، وإلا أنها تكفل هيمنة الرجل على المرأة اجتماعياً ونفسياً وثقافياً وبيولوجياً واقتصادياً ولغوياً»[٩]. وإن معظم الكاتبات تناولن في أعمالهن تحرير المرأة، أمثال: حنان الشيخ وسحر خليفة وغادة السمان نوال السعداوي... وغيرهن، فهو في النهاية صراع بين النظام الذكوري والنظام الأنثوي والتمييز الجنسي والمساواة.

ونلاحظ أن زليخة أبو ريشة تدافع عن اللغة الأنثوية من منظور ثقافي وتدحض اللغة الذكورية في كتابها «اللغة الغائبة» عام ١٩٩٦، وفي بحثها المقدم لملتقى الإبداع النسائي الأول الذي أقامته وزارة الثقافة بين ٢٣ – ٢٦ آب ١٩٩٧، وعنوانه خصوصية الإبداع النسوي: التجلي في خامات التعبير.. اللغة والجندر. ومن

معاني الجندر: «حالة كون الشخص ذكراً أو أنثى أو مخيراً، ومخيراً هذا يعني الوقوع مابين الذكر والأنثى. فكلاهما يدل على أن هناك صراعاً قائماً بين المرأة والرجل ويحتاج إلى الفصل بينهما عن طريق اللغة متناسين الأثر اللغوي عبر قرون طويلة، والمرتبطة بالنص الديني الذي يأخذ خصوصيته بخلاف اللغات الأخرى»، والكاتبة تستشهد بعبارات جورج طرابيشي في مقدمة ترجمته لكتاب «قضية النساء»: «ما دامت القضية قضية النساء، فالنساء هن خير من يرافع عنها»، وهناك أقوال أخرى تشي بقضايا وصراعات قائمة بين الإناث والذكور. وتقول زليخة أبوريشة عن سلطة الذكور ممثلة بالأسرة: «بينما توقع كلمة: عذراء و «العذرية» و «البكارة» الفتاة الضعيفة وحتى – ربما تتزوج – في رهاب الآخر والرعب من فقدانها، فإنها تعكس دون أن تدخل أي نص القيم الاجتماعية من المرأة، ومعاملتها فعلا كفرج..الخ» هذا الكلام وأمثاله في دراستها وكتابها أيضاً دعوة للمرأة للتمرد على عذريتها، وقيم المجتمع، وتلجأ زليخة إلى أمثالها من الرجال والنساء في الغرب والشرق لتدعيم عدائها للرجل، وممارساته القمعية ضد الأنثى/ المرأة بقولها: «إن البحث في النصوص الدينية لتبرير العنف ضد النساء وضربهن وإيذائهن جسدياً ونفسياً ليس سوى حيلة اجتماعية يمارسها الرجل الذي يميل – عموماً وبحسب الإحصاءات الكونية – إلى تنفيس مشاكله ومتاعبه في هذا الكائن الضعيف جسدياً – بالنسبة إليه – الذي هو المرأة... الخ»[10].

فقد نتفق على أن فهم النص الديني فهما خاطئاً لتبرير الممارسة من قبل بضع الرجال لايعني هذا أن النص الديني هو قامع يحمل المقموع على فعل الشيء، والتوقف عند زليخة أبو ريشة ماهو إلا نموذج قريب منا – نحن في الأردن – يدلل على النقد النسوي، و «ليس النقد النسوي إذن سوى نتاج للأحوال الاجتماعية، ومن ثم الشخصية والسياسية والعائلية، للمرأة. إن فئة من النساء يحاولن، من خلال النقد، الوصول إلى تعديل صورهن في الثقافة والمجتمع. وهذا يعني أن النقد النسوي هو مشروع ايديولوجي بالأساس وليس مشروعاً جمالياً يسعى إلى إعادة تفكيك النصوص والأفكار والتعرف على القوانين التي تعمل النصوص استناداً إليها»[11].

وأختم الحديث بقول الدكتور شكري عياد: «ولأنني ألمح في بعض هذا الأدب النسائي ثورة عارمة على الرجل، وكأن الكاتبة تريد أن تمهد لزوال دولة الرجال وقيام دولة المرأة.. إن هذه ثورة مفتعلة، وإن الحركة النسائية العالمية المعاصرة.. تذهب أحياناً إلى مدى غير معقول في الحقد على الرجل – والدعوة إلى الاستغناء عنه؟ أليس هذا مرضاً أخطر؟»[12].

هوامش:

١- د. كورنيليا الخالد المرأة العربية، الإبداع النسائي، النظريات النسوية، ورقة عمل ملتقى الإبداع النسائي الأول، وزارة الثقافة، عمان، ٢٣ – ٢٦ آب ١٩٩٧ .

٢- عبد مهنا: معجم النساء الشاعرات في الجاهلية والإسلام، دار المكتبة العلمية، بيروت، ١٩٩٠ .

٣- د. شكري عياد: الأدب النسائي، أدب ونقد، عدد ٥٨ القاهرة، يونيو ١٩٩٠ .

اللسانيات التطبيقية وتعليمية اللغات - مفاهيم وإجراءات -

الدكتور أحمد حساني(*)

إن الأمر الذي لايغرب عن أحد هو أن التعليمية بعامة، وتعليمية اللغات بخاصة، أضحت مركز استقطاب بلا منازع في الفكر اللساني المعاصر من حيث إنها الميدان المتوخى لتطبيق الحصيلة المعرفية للنظرية اللسانية، وذلك باستثمار النتائج المحققة في مجال البحث اللساني النظري في ترقية طرائق تعليم اللغات للناطقين بها ولغير الناطقين.

ولذلك فإن مايثير الانتباه حقيقة هو أن الوعي بأهمية البحث في منهجية تعليمية اللغات قد تطور بشكل ملحوظ في السنوات الأخيرة؛ إذ انصرفت الهمم لدى الدارسين،على اختلاف توجهاتهم العلمية وتباين المدارس اللسانية التي ينتمون إليها، إلى تكثيف الجهود من أجل تطوير النظرة البيداغوجية الساعية إلى ترقية الأدوات الإجرائية في حقل التعليمية، مما جعلها تكتسب المبررات العلمية لتصبح فرعا من مباحث اللسانيات من جهة، وعلم النفس من جهة أخرى، فأصبحت لها الشرعية الكاملة في الوجود، لامن حيث هي فن من الفنون كما كان سائدا وشائعا عبر حقب زمنية مختلفة، بل من حيث إنها علم قائم بذاته له مرجعيته المعرفية ومفاهيمه واصطلاحاته وإجراءاته التطبيقية.

فيمكن للتعليمية، من ههنا، أن تحتل مكانتها بجدارة بين العلوم الإنسانية.

إذا ما التفتنا التفاتة سريعة إلى الظروف التي ظهر فيها مصطلح التعليمية (Didactique) في الفكر اللساني والتعليمي المعاصر نجد ذلك يعود إلى M.F. Makey الذي بعث من جديد المصطلح القديم (Didactique) للحديث عن المنوال التعليمي، وهنا يتساءل أحد الدارسين قائلا: «لماذا نتحدث نحن أيضا عن تعليمية اللغات Didactique des langues بدلا من اللسانيات التطبيقية Linguistique appliquée فهذا العمل سيزيل كثيرا من الغموض واللبس ويعطي لتعليمية اللغات المكانة التي تستحقها[1]».

يقتضي الحديث عن التطبيقات اللسانية في ميدان تعليمية اللغات، بالضرورة المنهجية، الحديث عن المبادئ الأساسية للعلم الذي يمكن له أن ينعت باللسانيات التطبيقية في تعليم اللغات، وليست اللسانيات التطبيقية فحسب؛ لأن التطبيقات اللسانية متعددة (في مجال الاتصالات السلكية واللاسلكية، وفي مجال معالجة المعلومات وتحليلها، وفي مجال الترجمة الآلية، وفي مجال أمراض اللغة...) ولذلك فإن هذه المبادئ التي نحن بشأن الحديث

(*) باحث جزائري.

عنها يمكن لنا حصرها فيمايلي:

المبدأ الأول: يتبدى هذا المبدأ بخاصة في الأولوية التي تعطى للجانب المنطوق من اللغة، وذلك بالتركيز على الخطاب الشفوي، وهذا بإقرار البحث اللساني نفسه الذي يقوم، في وصفه وتحليله للظاهرة اللغوية، على مبدأ الفصل بين نظامين مختلفين: نظام اللغة المنطوقة، ونظام اللغة المكتوبة. وهذا مايؤكده أيضا علماء النفس في مباحثهم المتعلقة بأمراض اللغة؛ إذ يجمعون على أن نظام اللغة المنطوقة، ونظام اللغة المكتوبة نظامان متباينان(٣). ومبرر ذلك هو أن الظاهرة اللغوية في حقيقتها أصوات منطوقة قبل أن تكون حروفا مكتوبة؛ فالخط تابع للفظ وملحق به. ولهذا السبب بالذات يجب الاهتمام أولا بالأداء المنطوق قبل اهتمامنا بالأداء المكتوب؛ إذ إن تعليمية اللغة تهدف إلى اكساب المتعلم مهارة التعبير الشفوي لأنه هو الطاغي على ماسواه في الممارسة الفعلية للحدث اللغوي. ومايجب ذكره ههنا هو أن الكفاية اللغوية تتبدى في مهارتين اثنتين:

إحداهما: مهارة شفوية، تعول أساسا على الأداء النطوق.

والأخرى: مهارة كتابية، تعول على العادات الكتابية للغة معينة(٢).

ولذلك فإن فصل الخطاب المنطوق عن الخطاب المكتوب هو تسهيل لعملية الارتقاء لدى المتعلم، حينما نبدأ بالمنطوق معنى ذلك أننا التزمنا بالترتيب الطبيعي والتاريخي للغة، فاللغة عبر مسارها التحولي كانت منطوقة قبل أن تكون مكتوبة.

المبدأ الثاني: يتعلق بالدور الذي تقوم به اللغة، بوصفها وسيلة اتصال يستخدمها أفراد المجتمع البشري لتحقيق عملية التواصل فيما بينهم، فهي تحقيق الرغبة في الاشتراك داخل الحياة الاجتماعية، ومن ههنا، فإن متعلم اللغة يسهل عليه اكتساب المهارات المختلفة باندماجه في الوسط اللغوي، وهذه ضرورة بيداغوجية لابد من توافرها لتحقيق النجاح المتوخى من تعلم اللغة بعامة واللغة الأجنبية بخاصة. لأن درس اللغة الأجنبية لايكون ناجحاً إلا إذا سد الاحتياج الذي تتطلبه العملية التواصلية داخل المجتمع اللغوي، وذلك مايبرر استخدام الطريقة الموازية في تعلم اللغة للأجانب، وللمبتدئين الذين ينتمون إلى مجتمع لغوي متجانس.

المبدأ الثالث: يتعلق هذا المبدأ بشمولية الأداء الفعلي للكلام؛ إذ أن جميع مظاهر الجسم لدى المتكلم تتدخل لتحقيق الممارسة الفعلية للحدث اللغوي، وذلك ماهو مؤكد لدى جميع الدارسين اللسانيين وعلماء النفس المهتمين بالظاهرة اللغوية الذين يقرون بأن استعمال اللغة يشمل مظاهر الفرد المتكلم – المستمع. فمن الناحية الفيزيولوجية – مثلا – فإن حاسة السمع، وحاسة النطق معنيتان بالدرجة الأولى، ولذلك فإن أغلب الطرائق التعليمية هي طرائق سمعية – بصرية، وبعض الجوانب الحركية العضلية أيضا لها دخل في تحقيق التواصل اللغوي كاليد التي لها علاقة مباشرة بمهارة الكتابة. عضلات الوجه والجسم تتدخل أثناء الخطاب الشفوي لتعزيز الدلالة المقصودة من الأداء

الفعلي للكلام. ومن ثمة يتبدى بوضوح أن كل جوانب شخصية الفرد لها حضور دائم وبفعالية في دعم العملية التواصلية بين أفراد المجتمع اللغوي (إضافة إلى الإيماءات، والإشارات، والحركات).

المبدأ الرابع: يتمثل هذا المبدأ في الطابع الاستقلالي لكل نظام لساني وفق اعتباطيته المتميزة التي تجعله ينفرد بخصائص صوتية وتركيبية ودلالية يتماز بها من سائر الأنظمة اللسانية الأخرى، ولذلك فإن العملية التعليمية الناجحة للغة تقتضي إدماج المتعلم مباشرة في الوسط الاجتماعي للغة المراد تعليمها، مع الحرص الشديد على عدم اتخاذ لغة الأم وسيطا لتعلم اللغة الأجنبية، حتى وإن كانت اللغتان متقاربتين جدا لأن ذلك سوف يؤدي إلى الإحباط والفشل في امتلاك النظام القواعدي للغة الثانية، وهذا ليس معناه عدم الإفادة من النتائج العلمية التي يمكن أن تتحقق من خلال المقارنة بين اللغتين، وذلك بالفعل ماسيراعيه لأستاذ أثناء تحضيره للدرس. لأن العناصر اللسانية لاتأخذ قيمتها إلا بالمقارنة بين هذه العناصر في الأنظمة اللسانية المختلفة على كل المستويات (المستوى الصوتي، والمستوى التركيبي، والمستوى الدلالي)، وهي المستويات التي تكون المرتكزات الأساسية لتعلم اللغة[٤].

وانطلاقا من هذا فإن الدراسات الكثيرة في مجال تطوير المناهج التعليمية في فرنسا وانجلترا وأمريكا وفي بلدان أخرى استطاعت أن تذلل الصعوبات والعوائق التي تعترض سبيل متعلمي اللغة الأجنبية، وهذه الدراسات كلها تؤكد أهمية الأخذ بعين الاعتبار اللغة الأساسية عند الطفل مع الاحتياط من خطر التداخل بين اللغة الأم واللغة الأجنبية. وسوف يكون هذا الأمر سهلا إذا ماضبطت نقاط الارتكاز (Points d'appui) ضبطا دقيقا. ويقصد بنقاط الارتكاز كل ماهو متوازٍ في اللغتين المعنيتين[٥].

على الرغم من مساهمة النظرية اللسانية في تطوير طرائق تعليم اللغات فإن مايمكن لنا ملاحظته، منذ البدء، هو أن العلاقات بين اللسانيات وتعليمية اللغات لم تصل بعد إلى الغاية المتوخاة علميا وبيداغوجيا. وما يؤكد ذلك هو العزلة العلمية التي يعاني منها أستاذ اللغة، فمنذ زمن ليس بالقليل مافتيء أستاذ اللغة يبعد من اهتماماته الأبحاث اللسانية معتبرا مادته فنا وليست بعلم ومايتبغي لها. وهذا تصور وهمي لايرقى إلى مستوى الوعي العلمي والبيداغوجي.

ومازلنا نلاحظ اليوم أيضا أن الغايات التي يسعى الباحث اللساني إلى تحقيقها تظل بعيدة – بطابعها النفعي العام – عن اهتمامات أستاذ اللغة، وأكثر من ذلك قد يصاب بخيبة أمل عندما يطلع على الإنجازات العلمية الكثيرة في مجال اللسانيات، ولايجد الجوانب التطبيقية التي يمكن له أن يستثمرها في قسمه.

ومن جهة أخرى فإن الباحثين اللسانيين أيضا لايهتمون كثيرا بالمسائل البيداغوجية في تعليم اللغات التي يصفونها ويحللونها أثناء عملهم النظري، الأمر الذي جعل معلمي اللغة ينفرون

من هذه الأعمال والأبحاث التي تغيّب اهتماماتهم وتقصيها من البحث اللغوي، ومما يؤكد هذا الإقصاء تصريح تشومسكي Chomsky الذي فاجأ به معلمي اللغات حينما قال في ملتقى بالولايات المتحدة الأمريكية: «إن اللسانيات لاتقدم أي شيء لتعليمية اللغات»[1].

ومن حسن حظ اللسانيين ومعلمي اللغات معاً أن بعض الأبحاث والدراسات اللاحقة فندت هذا الزعم، ويعود الفضل في ذلك إلى عصبة غير قليلة من الباحثين اللسانيين الذين لم يألوا جهدا في وضع أرضية صلدة لإمكانية وجود علاقة علمية ومنهجية بين اللسانيات وتعليمية اللغات. بيد أن هذه العلاقة في الواقع ليست بجديدة، وإنما هي قديمة بقدم الباحث اللغوي نفسه، غير أنها كانت مختزلة في محاولات هامشية لاترقى إلى مستوى الإجراء العلمي الدقيق.

نجد في هذا السبيل الذي نحن بشأنه منذ القرن التاسع عشر محاولات رائدة يمكن وضعها في المسار التحولي للعلاقة بين اللسانيات والتعليمية، مثل المحاولة التي قام بها (w. Vietor) الذي كان حريصا على استثمار أبحاثه الصوتية في ترقية تعليم اللغات.

– العمل نفسه كان يقوم به J.P.Rousselot مؤلف:

1- Précis de prononciation française (1902)

2- Principes de phonétique expérimentale (1897 - 1908)

يعد هذا الباحث من أقطاب الدراسات الصوتية التجريبية، وهو أول من استخدم الكلام المسجل في تعليم اللغات عن طريق (Phonographe).

– ونجد في هذا السمت كذلك الباحث الفرنسي (Paul Passy) مؤلف:

١– الطريقة المباشرة في تعليم اللغات الحية (١٨٩٩).

٢– علم الأصوات وتطبيقاته (الجمعية العالمية للدراسات الصوتية بلندن ١٩٢٩).

– وكذلك جهود Daniel Jones في انجلترا مؤلف:

1- an outline of English phonetics, Londres 1918

2- Everyman's English pronouncing dictionary londres 1967

– ونذكر ههنا أيضا H.E.Palmer الذي شغل منصب أستاذ بمعهد ترقية تعليمية اللغات بطوكيو وهو مؤلف مجموعة من الكتب في اللغة الانجليزية منها:

1- Agrammar of spoken English. Londres 1924.

2- Agrammar of English Words. Londres 1938

فقد قام هذا الباحث بدراسات نظرية تهدف في مجملها إلى تطوير طرائق تعليم اللغات وهي الدراسات التى مازالت إلى الآن تأخذ مكانتها العلمية بخاصة ما جاء منها في المؤلف الأول.

– وقد تندرج في هذا الاتجاه جهود الباحث اللساني الانجليزي J.R.Firth الذي شغل منصب أستاذ اللسانيات العامة بجامعة لندن من ١٩٤٤ إلى ١٩٥٧ وأسهم في تأكيد الصلة العلمية بين اللسانيات العامة وتعليمية اللغات.

قد أسهم هؤلاء جميعا في استثمار نتائج الأبحاث النظرية في مجال الدراسات اللسانية وتطبيقها في ترقية طرائق تعليم اللغات وكان

ذلك كله في أوروبا، في الوقت نفسه نجد عصبة غير قليلة من الدارسين بأمريكا انبرت تسعى جاهدة من أجل الإفادة من الأبحاث اللسانية لتطوير طرائق تعليم اللغات. من هؤلاء

١ – Fries الذي شغل منصب أول مدير لمعهد اللغة الانجليزية بجامعة Michigan بـ Ann Arbor فقد أسهم بأبحاثه في تطوير طرائق تعليم اللغة الانجليزية بوصفها لغة أجنبية. من مؤلفاته

1- The Teaching of English (Ann Arbor 1949)

2- The structure of English (New York 1952)

٢ – Pierre Delattre باحث في اللسانيات العامة وعلم الأصوات، وهو فرنسي الأصل تقدم كثيرا في أمريكا بتطوير أبحاثه في مجال المقارنة بين الأنظمة اللسانية، وأثرها في تعليم اللغات، كان أستاذا بجامعة Kalifornie في San-ta Barbara إلى موته. وقد نشر عددا كبيرا من المقالات العلمية في مجالات متخصصة. ومن أهم مؤلفاته

1- Principes de prononciation Française à l'usage des étudiants anglo - américains (1951)

2- Studies in French and comparative phonetics (La haye 1966)

يتبين لنا، حينئذ، من هذا المسار الذي رسمناه أن العلاقة بين اللسانيات وتعليمية اللغات لها شرعية الوجود، وأن هذه العلاقة مبررة سلفا بطبيعة البحث اللساني نفسه. وقد وجدنا تشومسكي نفسه – الذي كان يحمل شعار اللسانيات لاتقدم أي شيء لتعليم اللغات – يتخلى بيسر عن هذا الرأي ويشاركه عمليا من خلال بعض الأعمال التي تحمل الطابع البيداغوجي والتعليمي ويوافقه في ذلك أيضا Paul Roberts الذي طبق مبادئ النظرية اللسانية التوليدية والتحويلية من أجل ترقية طرائق تعليم اللغة الانجليزية في الجامعة الامريكية. ومن ههنا، فإن أستاذ اللغة ملزم بأن يتلقى تكوينا قاعديا في اللسانيات، فيكون على دراية ببعض النظريات والمفاهيم والاصطلاحات والإجراءات التطبيقية. ولكن هذا لايعني بالضرورة أن يكون مختصا في اللسانيات، وإنما حسبه فقط الاهتمامات التالية

١ – ليس من اهتمامات أستاذ اللغة البحث المعمق في اللسانيات، وإنما همه الوحيد هو أن يكتسب المهارة لتعليم اللغة، وهو من ثم مطالب بامتلاك الكفاية اللغوية الصحيحة للغة التي يعلمها، فإن تعدد النظريات اللسانية وتنوعها هو الذي يجعلنا نهتم بالجانب التطبيقي أكثر من الجانب النظري أثناء تعليمنا للغة. لأن السؤال المنهجي الذي يطرح على معلم اللغة هو بأي نظرية نعلم؟

٢ – لايتعلق أستاذ اللغة تعلقا مباشرا بنظرية لسانية دون أخرى، على عكس الباحث اللساني الذي هو مضطر بالضرورة إلى الانتقاء والاختيار. فأستاذ اللغة نظرا للأهداف البيداغوجية والتعليمية التي يسعى إلى تحقيقها يفيد من جميع النظريات المتوافرة لديه دون استثناء، إذ إن تعدد النظريات اللسانة وتنوعها يعد عنصرا مهما لإيجاد الطريقة البيداغوجية الناجعة، وتحسينها باستمرار.

٣ – وأخيرا فإن أستاذ اللغة نظرا لمهمته المحدودة لادخل له في المسائل اللسانية فهي ليست من اهتماماته. وإنما همه الوحيد هو

موضوع اختصاصه الذي ينحصر في تعليم لغة معينة لمتعلم معين، ولذلك مشاكله نفسية أكثر منها لسانية[٧].

يجب أن ينصب اهتمام أستاذ اللغة بالخصوص على المادة الخالصة للعملية التعليمية من حيث هي موضوع التعلم، وذلك بالتركيز على العناصر المختارة من اللغة المراد تعلمها، وفق نظامها المألوف. وهو الأمر الذي يؤهل اللسانيات لأن تكون مساعدا منهجيا فقط ولايمكن لها أن تتعدى ذلك. ومن هنا يصبح علم النفس التعليمي الرافد المرجعي الذي يعول عليه في تذليل الصعوبات التي تعترض العملية التعليمية، على الرغم من أن هذه العملية لاتضيف شيئا جديدا لدى المتعلم، فهي تيسر الارتقاء للمتعلم[٨].

إن أدنى تأمل في الحصيلة المعرفية للنظرية اللسانية المعاصرة تهدي إلى أن هناك اهتماما ملحوظا لدى جميع المنشغلين بتعليم اللغات سواء أكان ذلك على مستوى المؤسسات التعليمية والبيداغوجية أم على مستوى الأفراد الباحثين في هذا المجال، بما يمكن للسانيات النظرية أن تقدمه من تطبيقات، وإجراءات عملية يمكن لها أن تسهم في تطوير طرائق تعليم اللغات، ولذلك لجأ كثير من التخصصيين في ميدان البيداغوجيا إلى ما جاء به الباحثون في ميدان اللسانيات واقتنعوا عن وعي علمي بأهمية الإفادة من النظرية اللسانية في ميدان تعليم اللغة فظهرت في أروبا وأمريكا مناهج كثيرة ترتكز أساسا على المعطيات العلمية للبحث اللساني، فأدى هذا الاهتمام المشترك إلى ظهور اختصاصات مشتركة أيضا في فترة لاحقة.

فالمجال التطبيقي للسانيات هو صورة واقعية للبحث العلمي نفسه، إذ أن وجود البحث العلمي النظري يقتضي بالضرورة وجود الجانب التطبيقي الذي هو تزكية منهجية للنتائج الحاصلة، وهي النتائج التي تطبق في الواقع لاختبارها وتدقيق معطياتها، واستثمارها والإفادة منها في ميدان آخر من ميادين المعرفة الإنسانية. ويمكن لهذا المبرر أن يكون كافيا لوجود العلاقة المنهجية والبيداغوجية بين اللسانيات وتعليمية اللغات.

فتصبح التعليمية بناء على هذا التصور، همزة وصل تجمع بين اهتمامات مختلفة، وتخصصات متنوعة، لأن الميدان التطبيقي يقتضي المشاركة الفعالة لنفر غير قليل من الباحثين الذين لهم اختصاصات متباينة، وذلك لأن تعليمية اللغات لاتهم الباحث اللساني فحسب، بل هي المجال المشترك الذي يجمع بين اللساني والنفساني والتربوي. وهذا دليل قاطع على الطابع الجماعي الذي يتميز به البحث التطبيقي وهو الذي يضمن النتائج الإيجابية والحلول الناجعة[٩].

وقد توصلت الأبحاث اللسانية والنفسانية والتربوية على حد سواء إلى حقيقة مؤداها أن الحواجز بين هذه الاهتمامات التي أشرنا إليها سالفا هي حواجز وهمية لاوجود لها في الواقع الفعلي للظاهرة اللغوية في حد ذاتها فهناك حقيقة ثابتة قد يغفل عنها هؤلاء جميعا حينما يعمل كل واحد منهم بمعزل عن الآخر وهي أن بين البنى اللغوية الفطرية وبين طريقة اكتشافها علاقات قارة وقوانين ضمنية لابد من

اكتشافها وإعادة صياغتها صياغة علمية دقيقة[١٠].

مما لاشك فيه هو أن التعلم عملية ديناميكية قائمة أساسا على مايقدم للطالب من معلومات ومعارف، وعلى مايقوم به الطالب نفسه من أجل اكتساب هذه المعارف وتعزيزها، ثم تحسينها باستمرار، ويجب الاهتمام أكثر بقابلية الطالب واستجابته للعملية التعليمية إذ أن تجربة الطالب هي الأساس في نجاح العملية التعليمية والبيداغوجية.

يمكن للدارس في هذا المقام أن يتساءل عن العوامل التي يمكن لها أن تحث الطالب وتدعوه إلى تعلم لغة معينة، كيف يمكن لنا أن نكوّن مجموعة العناصر اللسانية بشكل يناسب المعلم والمتعلم؟ ماهي الأساليب والطرائق البيداغوجية الناجعة؟ وعلى أي مرتكز لساني نعوّل في تحقيق الغاية من العملية التعليمية؟ هذه التساؤلات لابد من أخذها بعين الاعتبار ونحن نبحث عما يمكن أن تقدمه اللسانيات لتعليمية اللغات، لأن تعليم اللغة ليس معناه أن نحشو ذاكرة المتعلم بقواعد ومعايير ثابتة للغة معينة، وإنما يجب أن يكون هدفنا هو أن نجعله يشارك ويتفاعل إيجابيا مع برنامج المادة التعليمية، لأن تعليم اللغة لايهدف إلى وضع لائحة مفتوحة من الكلمات في ذهن المتعلم، ولكن إكسابه المهارات المناسبة ليسهم هو نفسه في ترقية العملية التعليمية وتحسينها. فالمعرفة - كما يقال - هي تكوين طرائق وأساليب وليست مخزن معلومات، فالمتعلم يزداد تعلما بفن التعليم، والمعلم هو صانع تقدمه[١١].

يمكن لنا أن نقول، حينئذ، إن اللسانيات من حيث إنها الدراسة العلمية الموضوعية للظاهرة اللغوية تصبح وسيلة معرفية ومنهجية ضرورية لتحديد المجال الإجرائي للعملية التعليمية، وذلك بتوضيح الغايات والأهداف البيداغوجية من جهة، وتذليل الصعوبات والعوائق من جهة أخرى، لأنه بدون لجوء معلم اللغة إلى النظريات اللسانية المختلفة سوف يعسر عليه إدراك العملية التلفظية للغة عند المتكلم - المستمع، ويعسر عليه أيضا تحديد العناصر اللسانية التي تكوّن نظام اللغة المراد تعليمها، وذلك بالارتكاز على إسهامات النظرية اللسانية الأم في مجال وصف اللغة الإنسانية وتحليلها، وهو التحليل الذي يعمق معرفتنا باللغة البشرية.

للسانيات وظيفة مركزية في تحليل العملية التعليمية وترقيتها، ومن ثمة فإن معلم اللغة يصطدم منهجيا بمجموعة من التساؤلات العلمية والبيداغوجية، وبدونها سوف يتعذر عليه إدراك حقيقة مايعلم، ومن يعلم. ومن جملة هذه التساؤلات مايلي:

١- ماذا يعلم؟

٢- ماهي الحاجات التعليمية لدى المتعلم؟

٣- أي نظرية لسانية يمكن له اعتمادها لتحقيق الأغراض البيداغوجية؟

ولذلك فإن تطبيق النظرية اللسانية في مجال تعليم اللغة دون الاهتمام بتحديد الحاجات البيداغوجية يسيء حتما إلى عملية التعلم. ولتفادي ذلك لابد من الفصل أولا بين القواعد اللسانية العلمية، والقواعد اللسانية

البيداغوجية والتعليمية.

وهذا يقتضي بالضرورة التمييز بين تعليم مسائل اللغة، وبين تعليم كيفية استعمال اللغة. يسعى معلم اللغة، حينئذ، إلى جعل القواعد البيداغوجية وسيلة مساعدة في انتقاء المادة التعليمية بالاستناد على ماتقدمه القواعد اللسانية ويكون هدف هذه القواعد بالدرجة الأولى تسهيل عملية تعليم الكيفية التي تستعمل وفقها اللغة داخل المجتمع(١٢).

يعود نجاح معلم اللغة في ضبط الغايات البيداغوجية التي يسعى إلى تحقيقها أساسا إلى قدراته الذاتية التي تخول له الاضطلاع بمهمة تعليم لغة معينة ولذلك لابد من أن تتوافر فيه ثلاثة شروط:

١- **الكفاية اللغوية**: يكون معلم اللغة قد امتلك بالفعل الكفاية اللغوية التي تسمح له باستعمال اللغة التي يراد تعليمها ويستعملها استعمالا صحيحا.

٢- **الإلمام بمجال بحثه**: يكون معلم اللغة على دراية بالتطور الحاصل في مجال البحث اللساني، وذلك بالتعرف على ماتوصلت إليه النظرية اللسانية في ميدان وصف اللغة وتحليلها.

٣- **مهارة تعليم اللغة**: ولايتحقق ذلك إلا بالاعتماد على الشرطين المذكورين من جهة، وبالممارسة الفعلية للعملية التعليمية، والاطلاع على النتائج اللاحقة في مجال البحث اللساني والتربوي من جهة أخرى(١٣).

وهذه الشروط الثلاثة ضرورية لنجاح العملية التعليمية التي هي بالأساس ترتكز على ثلاثة عناصر: المتعلم والأستاذ والطريقة.

أ- **المتعلم**: يمتلك المتعلم قدرات وعادات، واهتمامات، فهو مهيأ سلفا للانتباه والاستيعاب. فدور الأستاذ بالدرجة الأولى هو أن يحرص كل الحرص على التدعيم المستمر لاهتماماته وتعزيزها ليتم تقدمه وارتقاؤه الطبيعي الذي يقتضيه استعداده للتعلم.

ب- **الأستاذ**: هو أيضا مهيأ للقيام بهذا العمل الشاق وذلك عن طريق التكوين العلمي والبيداغوجي الأولي، وعن طريق التحسين المستمر الذي يجب أن ينحصر في التكوين اللساني والنفسي والتربوي، بطريقة تجعل الأستاذ نفسه يقبل على تجديد معلوماته وتحسينها باستمرار لأن الأستاذ – كما يقال – كالمهندس يجب أن يبذل جهدا إضافيا خاصا يجعل معلوماته ومعارفه حاضرة حضورا يوميا في الميدان ولايتحقق ذلك إلا بالتكوين المستمر(١٤).

جـ- **الطريقة**: هي الوسيلة التواصلية والتبليغية في العملية التعليمية لذلك فهي الإجراء العملي الذي يساعد على تحقيق الأهداف البيداغوجية لعملية التعلم، ولذلك يجب أن تكون الطرائق التعليمية قابلة في ذاتها للتطور والارتقاء.

لايكون أستاذ اللغة، حينئذ، في غنى أبدا عن الحصيلة المعرفية للنظرية اللسانية المعاصرة، لذلك فإن اكتسابه لهذه المعرفة سيسعفه على وضع تصور شامل لبنية النظام اللغوي الذي هو بشأن تعليمه، وستنعكس هذه المعرفة بالإيجاب على إدراكه العميق لحقيقة الظاهرة

اللغوية، فيؤثر هذا كله في منهجية تعليم اللغة وفق الأرضية النظرية التي يوفرها تطور البحث اللساني الذي بإمكانه أن يقدم التفسير العلمي الكافي لكل المظاهر التي لها علاقة بتعليم اللغة وتعليمها.

الهوامش:

(1) Denis Girard: Linguistique appliquée et didactique des langues. Paris Armand colin, 1972, p9.

٢- المرجع نفسه، ص ١٧.

٣- المولة طالب الإبراهيمي: طريقة تعليم التراكيب العربية في المدارس المتوسطة الجزائرية، مجلة اللسانيات عدد ٥ سنة ١٩٨١ الجزائر ص ٤٢.

٤- Denis Girard المرجع المذكور سابقا، ص ١٨،١٧.

٥- المرجع نفسه، ص ١٩.

٦- المرجع نفسه، ص ٢٤،٢٣.

٧- المرجع نفسه، ص ٢٣، ٢٤.

٨- المرجع نفسه، ص ٢٤.

٩- د. الحاج صالح، أثر اللسانيات في النهوض بمستوى مدرسي اللغة العربية، مجلة اللسانيات عدد ٤ سنة ١٩٧٤ الجزائر، ص ٢١.

١٠- المرجع نفسه، ص ٢٥.

١١- فاخر عاقل، التعلم ونظرياته، دار العلم للملايين، بيروت ١٩٦٧ ص ١٤.

١٢- رمزية غريب، التعلم دراسة نفسية، تفسيرية، توجيهية، القاهرة ١٩٧٧، ص ١٣.

١٣- المرجع نفسه، ص ١٥.

١٤- محمد وطاس، أهمية الوسائل التعليمية في عملية التعلم عامة والعربية للأجانب خاصة، المؤسسة الوطنية للكتاب ١٩٨٨ الجزائر، ص ٢٠.

من العبودية إلى مابعد الحداثة قراءة في رواية «الغر» لنجوى شعبان

أمجد ريان(*)

أولا : في الرؤية:

تتفشى في حياتنا بالتدريج أوضاع ثقافية جديدة نابعة من ظروف جد مختلفة نعايشها بشكل مباشر منذ عقد ولى من الزمان كما إن بذوره منتشرة في حياتنا منذ فترة أطول. لقد طرح «ستيفن كونور» في كتابه (ثقافة مابعد الحداثة) تأصيلاً ونقداً للتيارات الفكرية الجديدة التي تسيطر على العالم كله اليوم داخل هذه النزعات الكوزموبوليتانية بعد ثورة الاتصالات غير المسبوقة. ناقش كونور الأسس المعرفية والفلسفية للتيارات الجديدة وكذلك الظواهر العملية الجديدة عارضاً لأفكار «جان فرانسوا ليوتار» و «فريد ريك جيمسون» و «جان بودريار» وغيرهم وأثر أفكارهم في الفنون التشكيلية والعمار والأدب والسينما والتلفزيون والأزياء وإذا كان كتاب الرواية في العقود السابقة قد أكدوا صدى الصراع الذي كانت تخوضه القوى الوطنية الديمقراطية ضد التبعية والتخلف، فهناك مهام جديدة طرحها كتاب السبعينيات والثمانينيات في ظروف جديدة تمر بها مجتمعاتنا العربية في سياق التغير المطرد الذي يحرك الواقع.

والكاتبة «نجوى شعبان» تنتمي إلى جيل الثمانينيات الذي تمكن من نقل الابداع إلى رحلة جديدة تعبر عن التغيير الذي كان واضحاً في البنية الاجتماعية ومايرتبط بها من ظواهر ثقافية وابداعية ورواية «الغر» تنتمي بقوة إلى هذا الاتجاه، حيث انقلبت الاتجاهات الرمزية والجمالية إلى الشكل المضاد. الفيزيائي النزعة حيث هنا تعمد واضح في تفكيك المشهد وتأمل معطياته المفككة إلى أقصى درجات التفكك.

في رواية الغر سنتتبع هذا التفكيك الاجتماعي المتتالي فالأسرة الأولى التي كونتها «صافيا» تتحول إلى عائلات تنتمي إلى الأجيال التالية، وكل فتاة بكر في هذه العائلات ستسمى صافيا وهذا يؤكد أولاً هذا التفكك الذي يحدث في كل ظاهرة بحيث يتحول كل كيان إلى نويات صغيرة إلى مالانهاية، ويؤكد ثانياً دور الانثى في تخليق دورات الحياة نفسها، ويتابع بدقة دور المرأة في مراحل تاريخية متعددة، وهو التصور الذى تتبناه (أندية الفتيات بالشارقة) بالإمارات العربية وهي الجهة التي نشرت الرواية الأم صافيا الأولى تنتمي إلى العبيد الاحباش في جنوب السودان ممن كان اصيطادهن وبيعهن في سوق العبيد، وتصور الرواية في صفحاتها الأولى العبيد خلف الجمال مقيدين بالسلاسل، يسيرون حفاة.

(*) باحث مصري.

شبه عراة تجمدت على وجوههم أحاسيس المذلة والالم حتى صارت وجوههم مستكينة، غير مبالية ومستسلمة لمصير مجهول، يتحركون بانكسار مصفدين مقهورين. وتظل ترحل مع عائلة «صافيا» الام التي تحررت وتزوجت وسكنت مع زوجها في شمال مصر، تظل ترحل حتى تصل في توالي الابناء والأحفاد إلى «صافيا» الجديدة، آخر «صافيا» في الرواية لترى إلى فتاة عصرية تعايش ظروفنا التي نعيشها اليوم تقول صافيا في الصفحات الأخيرة من الرواية (إن الحاضر هو الزمن الوحيد الذي بإمكاني إن أمسك بتلابيبه، أن أعيشه، الماضي أصبح في عداد الذكريات والمستقبل أفكر فيه بعين الخيال، هل تؤجل حياتك من أجل لحظة لم تأت؟ عش الآن وهنا). «صافيا» الصغيرة العصرية تملك فلسفة حياة ترى أنه على الإنسان أن يتمسك بلحظته الحاضرة يعيشها ويتحسسها بقوة. أما «صافيا» الجدة فقد كانت تخاف المستقبل وكانت تأكل كل مايقابلها من طعام خوفاً من لحظات الجوع التي قد تصادفها إنها تحس بالرعب من المستقبل نتيجة لما عانته في الماضي من آلام الاستعباد وشظف العيش.

تناقش الرواية بذلك قضية الهوية لتركيب اجتماعي تدرج في المراحل التاريخية بداية من معاناة صافيا الام بإزاء صدمة الحضارة التي واجهتها منذ أن دخلت «المطبخ» لتتعرف على جهاز تكنولوجي لم تكن تعرفه هو «الحنفية» أو الصنبور الذي كان يمثل أرقى ماوصل إليه التحضر الإنساني وقتها حتى تصل إلى الروح العصرية التي تعيشها الاجيال الجديدة اليوم حيث الحياة الحديثة وظواهرها: المواصلات الخارقة مترو الانفاق - التذكرة المغناطيسية - جداول الإحصاء - وكالات الانباء الاتوماتية - القلق الانساني المعاصر - العلاقات البشرية ذات الطابع الجديد - الخ..

لقد بدأنا نفقد علاقاتنا القديمة بالتدريج، بينما تحل أشياء بديلة، تتفشى ممارسات عملية مختلفة، في هذا التحول الكبير الذي بدأ يأخذ صوراً متسارعة فنمتلىء جميعاً بالإحساس القوي بالتغير.

الإحساس بتعدد المعطيات وتجاورها قضية جديدة تنتعش في الحياة وفي الثقافة والكتابة والنظرة الأولى لهذه الرواية ستعرفنا بهذا الحس، فنحن بإزاء عمل أدبي يتكون من عدد من الفصول، كل فصل فيه يقدم طبيعة حياة ومرحلة تاريخية مختلفة.. هناك على سبيل المثال اشارة إلى مدن بيولوجية مرت بمراحل تطور وارتقاء تتراوح بين ٣٠٠ إلى ٤٥٠ مليون سنة مضت وهناك إشارة إلى العصر الفرعوني، حيث الآثار و«الكرنك» و«إخناتون» وقصة التوحيد ومقابر «الهو» في «نجع حمادي» وهناك فصل عن التاريخ القديم ومرحلة الرقيق والاستعباد واصطياد البشر في أعماق القارة الإفريقية، وهناك فصول عن طبيعة الحياة في العصور الحديثة بداية من أيام الخديوية حيث يبدأ التطور متجسداً في الكهرباء والصنابير ووابور الجاز ووسائل المواصلات. وهناك فصول عن الحياة المعاصرة حيث التذكرة الممغنطة والتليفون المحمول

وحساسية العلاقات البشرية الجديدة وكذلك تتحدث الصفحات الأخيرة عن هؤلاء المغتربين في أوروبا وعن الحس الإنساني الشامل الذي يوحّد المجتمعات الإنسانية ويقدم فرصة للتلاقي الآدمي لم يعرفها البشر من قبل.

هناك تعدد للأجناس وللعقائد والأديان المكونة لمجتمعاتنا وليس أدل على هذا المعنى من المقطع الذي فيه («حاخام» اليهود طالب إلى جانب مشايخ الأزهر والبابا «كيرلس الخامس» بطريرك الأقباط بعودة «أحمد عرابي»)

بل إن الذات الإنسانية نفسها صارت متعددة تتجاور في داخلها معطيات متعددة فعلى سبيل المثال «صافيا» الجدة مسيحية وتتزوج مسلماً، وظمؤها الروحي ترويه في كنيسة الأرمن الأرثوذكس في مرة وكنيسة السريان في مرة ثانية، وفي كنيسة الأقباط في مرة ثالثة، وابنها «محمد» يشعل لأمه عندما تموت شمعة في الكنيسة، ويحج عنها قبل أن ينصرم عام على وفاتها كما إننا إذا تأمل أشخاص الرواية فسوف نتعرف على هذا التنوع الشديد بين طبائع الشخوص التي تعمدت الرواية أن تستعرضها بشكل متتال أيضاً فعلاوة عن شخصية «صافيا» هناك فصل «أوهان» هذا الأرميني النوستالجي الحائر بين الجنسيات والديانات وعنده مشكلة انتماء حادة، وهناك فصل عن «شهاب» المليء بالمشاعر الحسية بل والشهوانية (وتناهى إلى سمعي من بعيد موسيقى زاعقة، لا أعرف ماذا يسمونها.. تذكرني بموسيقانا الزاعقة، فهي ليست تطريبية، بل أورجازمية.. إنها تخاطب أدنى الغرائز الباكوسية.. من يسمعها لن يكون عنده أبداً استعداد لأن يجلس في وجه الصمت لساعات يتذوق أنغاماً سلسة ناعمة – ص ١٤٨)، وهناك فصل عن «يمنى» الماركسية وصديقها الياسري، وفصل عن «رشيد» الجندي في «حفر الباطن» والذي يجسد الحرمان والرغبة في التحقق كل ظاهرة في الكتاب متعددة المعطيات فلو تأملنا الطيور على سبيل المثال ستتعرف على أنواع مختلفة: منها «الحمراوي» و «البلبول» و «الخضيري» و «البجع» و «البشاروش» «والهدهد» علاوة على «الغر» الذي تطير أسرابه في الشمال المصري في المدن الساحلية وهو الذي سميت باسمه الرواية هناك تعدد لأجناس أشخاص الرواية بين أكراد، وأرمن وأفارقة وعرب يتعايشون مع المصريين ويصنعون دراما حياة متوحدة، وهناك تعدد في أحلام كل شخص وتعدد احتمالات لانهاية له في كل موقف وفي كل ظرف، «أبو أوهان» مثلا يحتمل أنه سافر إلى سوريا أو أرمينيا او رحل إلى السعودية وكسب مالاً، أوقتل في حادث سيارة في فلسطين أومات أرمنيا كاثوليكياً أو مات مسلما وهكذا.

هناك تعدد للحروب والقتال والمذابح، مثل المعارك التي اشتعلت بسبب الحصول على العبيد في بداية الرواية، والمذابح التركية الأرمنية وتصف الرواية البشاعة التي تجسدت بعمل صف من حلمات نساء تركيات على امتداد مئة وخمسين كم، والحرب في حفر الباطن في السعودية حيث يحكي رشيد كيف

انفصلت رأس عادل، وكذلك الحرب الأهلية في لبنان ووصف لاحترام القصف والقتال.

لقد عبرت الرواية عن تفاعل الظروف الواقعية مع الحلم بل والوهم في أحيان أخرى، وعلى الرغم من هذا المنحى التاريخي القوي والسلوكيات الواقعية العنيفة، وهذه «فاطمة» تعاني من فتى جميل يأتيها في نومها، وعلى الرغم من أن المسألة لاتعدو كونها حلماً إلا أن فاطمه تحس به يهصرها هصراً، أكثرت من الصوم والصلاة وهزلت، وشحبت وبالرغم من ذلك فالفتى الجميل يفرط في الإتيان إليها عند نومها حتى (برزت عظامها من شدة ما أصبحت عليه من نحافة.. ضغطت عليها أمها لتتكلم.. صرخت رابحة جني يضاجعك!!

أسرعت وبسرية في استدعاء الداية التي مدت أصبعها، فتألمت فاطمة. قالت للأم مبتسمه: لاتخافي الطبق سليم– ص١١٤)

بل ان لحظات الوهم تتردد كثيراً بين جنبات الرواية وهذه «صافيا» تتجه إلي التليفون لتستأذن في التأخر في العودة، ولكن تستأذن ممن؟!! لقد مات سيدها أصلاً ويزداد الوهم إيغالاً عندما يدور بذهنها أنها أدارت الرقم بالفعل وقالت ماتريد أن تقوله (ص١١٨)

ثانيا، في الأداة

لقد استخدمت الكاتبة لغة سردية واقعية توصل هدفها مباشرة دون حاجة للمجاز والاستعارة لأنها تحمل رسالة محددة تريد أن توصلها للمتلقي، واستخدمت تنويعاً لهذه اللغة بين مستويات مختلفة لتضمن الثراء والحيوية. ويمكنك في صفحات قليلة أن تصادف عبارات مختلفة تنتمي لهذه المستويات المختلفة فتقرأ على سبيل المثال ١–«عبق عذب ناعم كطرف أثير يودعنا قبل ترحاله»، ٢– لا أمتلك اللضاء ٣– وفقاً للتواريخ التقليدية فإن إخناتون صعد عرش مصر في أواخر مراهقته في منتصف القرن الرابع عشر قبل الميلاد.

٤– Hit the point وهكذا، كما نتعرف على أنواع مختلفة من السرد، أحدها يكون واقعياً يتعرض للحارة المصرية الفقيرة حيث أرضها الطينية القذرة بسبب ماء الحموم الحقيقي، أو المزيف الذى تقصد به النسوة إغاظة بعضها (تدلق فيها النسوة مياه الغسيل أو تنظيف ريش الطيور الداجنة أو أي مياه لتقول لجاراتها إن علاقتها بزوجها تمام التمام – ص١٨٥)

وكذلك هناك السرد الرومانسي الذي قد يتعرض لحالة من حالات تأمل الطبيعة.

(وترقب الأقحوانات في تفتحها في الشمس، بيضاء ناصعة، وفي الغروب حين تلملم أوراقها فتبدو في بنية «المارون»...

ترقد على العشب مسوية رداءها، ليتحرك الهدهد بحرية دونما استشعار بنذير، يفرد تاجه ليطير، أو يضمه ليدب على الأرض..

تجلس بالساعات خلف تمثال عروس البحر والأشرعة المنطلقة حيث زهور الزعفران الكأسية البيضاء تسمق بجمال– ص١٢٧).

وكذلك هناك سرد شعري واستشهاد بنماذج من الشعر الفرعوني والمواويل الشعبية: (ون هون الله نطويك يابعيدي.. كما طوى الخياط ثياب العيدي.. ياعم ما أحلى النوم على العلالى.. مع بت بيضه خدها بيلالى.. ياعيني

ماتبكيش ع اللي مات.. ابكي على اللي خلف بنات – ص٧٤).
ولأن الرؤية التي تطرحها هذه الرواية تتميز بالشمولية، فقد احتوت المعطيات جميعاً معاً، في اللحظة نفسها، قد تنتمي بعض هذه المعطيات لحس غيبي أوميتافيزيقي والبعض الآخر للتكنولوجيا الحديثة أو التوجهات المادية فعلى سبيل المثال هناك إشارة إلى كيفية استخدام الكمبيوتر لتحديد متى يقع زمن كسوف الشمس لتحديد طقوس عبادة الشمس الشعبية في بعض مناطق العالم. ونجد كيف يتم تسجيل الحنين والذكريات والبكائيات بشكل إلكتروني على شرائط كاسيت وحوار عن الإيمان والإلحاد وكذلك الوهج الجنسي لدى شهاب ثم الفتور الجنسي الذي يعادله.
لقد تمكنت الرواية أيضاً من أن تصف بعض اللحظات النفسية الدقيقة وأن تصف بعض السلوكيات الإنسانية الدقيقة التي تتم جميعها عن خبرة الكاتبة وتجربتها العميقة، ولنقرأ كيف يكون الصمت وابتلاع الريق تعبيراً عن الترقب (ص٨٢) والصورة التي وصفت الرواية بها قاطمة فهي تعاني من الأوهام والمخاوف والهوس والوسواس والاكتئاب والبرانويا والاستغراق في الذات، والغيرة والمادية والبخل والتسلط (ص١١٦)!! إنه تتبع دقيق يشي بوعي الكاتبة وتدقيقها في الجوانب النفسية ذات الطابع السيكولوجي.
لقد نجحت هذه الرواية في طرح رؤية تتفاعل مع أحدث تيارات الكتابة الجديدة في الوقت الذي تمكنت فيه أيضاً من طرح مايشبه سيرة ذاتية تتعلق بالمجتمع الذي عاشته مماجعلها محملة بهذا الرصيد الكبير من الخبرة والاستنارة والانحياز النسوي بعد زمن طويل من الاضطهاد للفقراء بشكل عام في واقع متخلف، وللمرأة بشكل خاص في مجتمع كان يعامل المرأة أصلاً كما لو كانت مواطناً من الدرجة الثانية. لقد وصلت بنا الكاتبة الى تصور «مابعد حداثي» فكراً وكتابة لتناصر الإنسان وتساهم في تأكيد ثراء مجتمعاتنا وتأكيد قوة صعود التوجه النسوي في زمن يتحرك بقوة نحو الاختلاف كلياً وجزئياً. ■

محمد عبد السلام العمري في «النخيل الملكي» وتساؤلات حول رؤية الأديب للواقع

فتحي عبد الحافظ[*]

تثير رواية الأديب المصرى محمد عبد السلام العمرى «النخيل الملكي»[١]. العديد من التساؤلات حول علاقة الأديب بالواقع، ومدى قدرة الأديب على النفاذ إلى أعماق واقعه، راصدا تحولاته الجذرية، كاشفا عن القوى الاجتماعية المحركة له، مقدرا وواعيا لحجم التحديات التى تواجهه. كما تثير تساؤلات أخرى، خاصة بمدى وعى الكاتب، ووضوح هدفه وفكرته، بحيث لايلتبس الأمر عليه – وبالتالي على القارئ – وحتى لايصبح العمل الأدبى ملغزا، يقتصر فهمه على مجموعة من زملائه الفنانين. ولعل مايدفعنا إلى هذا القول مانلمحه ونلمسه بجلاء فى العديد من الأعمال الروائية العربية المعاصرة، التى تتشرنق فيها الذات حول نفسها، متجاهلة واقعها الذى تستقى منه مادتها بالضرورة، وبحيث يصبح الانكفاء على الذات أحد أهم ملامح الفن الروائى العربى الحديث.

«وإذا كان النقاد والباحثون لايختلفون فى أن ثمة صلة تقوم بين الأثر الفني والأدبي وبين الواقع، إلا أن الخلاف بعد ذلك كبير بينهم فى تحديد أهمية هذه الصلة ومداها وجمالها. فمنهم من يحاول إلغاء كل علاقة جدلية بين الفنان والواقع، وينظر إلى الواقع باعتباره مادة خارجية محايدة لاتفاعل بينها وبين الأديب، ومنهم من يعطي لهذه العلاقة كل الثقل فينفي وجود الواقع الموضوعي باعتباره لايوجد وجودا حقيقيا إلا كما يراه الفنان ويحس به»[٢]. إلا أننا نستطيع استخلاص أن الفن اختيار من الواقع، وإن حدث الخلاف بعد ذلك فى طبيعة هذا الاختيار ومداه، وماتفرضه الظروف الاجتماعية فى كل عصر من مساحة الحرية المطروحة للفنان فى الاختيار، ومجال هذا الاختيار والهدف منه، «كما فرضت هذه الظروف نفسها الميل إلى تأكيد شخصية الفنان على حساب الواقع الخارجى، أو العكس، أو محاولة إحداث التوازن بينهما»[٣]. وما يعنينا هنا هو التأكيد على أن رؤية الفنان لواقعه تمثل موقفه منه. وأن جودة العمل الأدبي إنما تقاس بمدى عمق هذه الرؤية أو تسطحها، ثباتها أو تحركها، وضوحها أو ضبابيتها، تكاملها أو نقصها، تقليديتها أو أصالتها. وغني عن القول أن هذه الرؤية العميقة شبه المتكاملة للكون وللحياة وللواقع المعاش لاتأتي من خلال عمل أدبى واحد، ولكنها تشمل منظومة الإبداع عند كاتب معين، ويمكننا أن نرصد تطور الرؤية وعمقها، أو حتى تنويعاتها – من خلال مجمل أعماله، ومن خلال تطويره لأدواته الفنية والتكنيكية، وبديهى

(*) باحث مصري

أيضا أن مطالبة الأديب بنوع متكامل من الرؤية لايعنى الثبات أو الجمود أو خلو الرؤية من التنوع فعالم نجيب محفوظ الثرى والمتنوع والحافل بمئات الشخصيات المتنوعة والمتفرده إنما يعكس فى نهاية الأمر ظمأ الإنسان إلى الحرية والعدالة الاجتماعية، وعالم حنامينة الروائى هو فى حقيقته تجسيد لنضال الإنسان وشرف محاولاته فى مجابهة قوى الطبيعة أو القوى السياسية التى تكبل انطلاقته.

إنّ وضوح الرؤية وعمقها – وصدقها بكل تأكيد – هي التى تقدم لنا فنا أصيلا: متميزا، وثريا، يرى خلف الحقائق الفردية المنفصله للحياة اليومية، الصورة الأهم للحركة والصراع بين مختلف القوى الاجتماعية. ويلمس من خلال الهزات الخفيفة هول الزلزال القادم، ويرصد من بين المتغيرات الوافدة تبدل القيم سلبا أو إيجابا. ومحمد عبد السلام العمرى روائى يعى الكثير مما ذكرنا، وتحدوه آمال كبار في أن تحقق كتاباته – رسالته في الحياة – كشف الزيف الذى يعترى حياتنا، وفضح كل مايشوه العقل والتفكير، وإماطة اللثام عما يكبل إرادتنا وحريتنا تحت أى مسمى. وهو فى مسعاه هذا قد ينجح أحيانا، وقد تخونه الرؤية غير المتكاملة وغير العميقة أحيانا أخرى..

لكننا لانستطيع أن نحكم حكما قيميا على منهجه الفكري وإبداعه حيث أن مشروعه الأدبى لم يكتمل بعد.. وحيث إنه لم يصدر قبل هذه الرواية موضوع الدراسة سوى رواية واحدة هى «اهبطوا مصر»[1].

تبدأ روايته «التخيل الملكى» بهذه العبارات:

مانفعها إن لم تكن برقا ورعدا وزلازل وبراكين وطوفانات، وإذا لم تكن الأفكار مجرثمة فلن تتجدد الحياة وتتطور، هكذا يؤمن ويعيش دكتور العلوم إسماعيل الأنصارى، منذ السطور الأولى، تتحدد المواقف وتتضح الرؤية، وتعلن عن نفسها فى مكاشفة واضحة وهدف محدد. فالراوي هنا أستاذ العلوم المؤمن بالعلم منهجا ووسيلة جاء ثائرا على كل الأفكار المتوارثة وكثير من القيم المختلفه التى يفرزها الموروث الثقافى، والتى أصبحت تمثل فى فكرنا ووجداننا أصناما تخشى الخروج على عبادتها.. أو الإعلان عن انعدام قيمتها. هنا يحدث الصدام وتصبح المجابهة واجبة لامحالة. فهل تراه كان يتمثل قول مكسيم جوركى «لقد جئت العالم لأعترض» أو قول نيتشه إن السكوت أسوأ. والحقائق التى لانجهر بها تغدو سامة. فليتحطم إذن كل ما تحطمه عقائدنا[2]. وهل هو نموذج مغاير لبطل يحيى حقي فى «قنديل أم هاشم» الذى وقف عاجزا بعلمه ودراسته فى الطب أمام خرافة الاعتقاد بجدوى زيت القنديل فى معالجة أمراض العيون فتصدى للخرافة محطما القنديل ومحاولا إعلاء قيمة العلم، لينتهى فى النهاية إلى مصالحة بين العلم والاعتقاد الموروث منذ آلاف السنين؟ بطل محمد عبد السلام العمرى – وهو نفسه الراوى – بطل يعرف الكثير.. وهو على درجة عالية من الوعي والثقافة.. يدرك المتغيرات الوافدة والأصيلة فى مجتمعه.. يتسلل إلى نسيج طبقاته فيعرف من ارتفع ومن قبع فى القاع، ويرصد التحولات التى حولت العديدين إلى أصحاب ثروة وجاه، ويفرز من انحرف عن الطريق وأضحى من قطاع

الطريق.. ويشير بذكاء الى انتشار ظاهرة «المتأسلمين» الذين يراهم وقد أطالوا لحاهم.. وارتدوا زيهم الخاص.. وأصبحوا يشكلون ضغطا وسطوة على الجميع. ولأنه بطل ذو رؤية نافذة، نراه على إدراك تام وواع بالأخطار التي تحدق بوطنه.. من استخدام مياهه الإقليمية مصرفاً للنفايات السامة، ومن باع هذا الوطن، مقدراته وإرادته، «لقاء فائض معونه قمح تأتي في جوف سفن يعلو سطحها سموم هيروينية، ومخدرات مختلفة أنواعها» ص١٧٤ . وسفن أخرى موشاة بأعلام أمريكية إسرائيلية مشتركة تستبدل مياهها المدمرة بأخرى طازجة.. ويكتشف أن المياه المدمرة تكشف عن تطور مخلوق وحيد الخلية يسمى فستيريا، موطنه الأصلي أحد أنهار كاروليتا الأمريكية مضى يطور نفسه حتى أصبح مدمرا يهاجم الأسماك والإنسان ويفرز فيها سموما قاتلة. وهو بطل يدرك فداحة المأساة التي تحيق بوطنه ويتساءل في حسرة: «لقد كانت بلدي في يوم ما مستود القمح في العالم، الآن تأتيها المعونة من قاتلي أولادها وبنيها، أي عار هذا. أليس الغرق أحد وسائل النجاة، ألن يمسح عار ذلنا؟» ص١٦٥ . وهو يرصد احتفالات تلقى المعونة، التي بدت كاحتفالات النصر، ويكشف عن فساد الذمم المستشري من مسئولين يتقاسمون نفقات الاحتفال كما يتقاسمون المعونة نفسها. كل شيء إذن يصبح مباحا أمام إمبراطورية الخاطفين كل شئ.. عدا تلك الأسماك المخاطة أحشاؤها على الهيروين.

ومحمد عبد السلام العمري – أو بالأحرى بطله – يرى كل شئ في واقعه مدانا، لابارقة أمل فيه ولابصيص نور، وأن السوس والاهتراء ينخرانه من قمة مؤسساته إلى أصغر وحدة فيه. وهو في خلال بحثه المؤجل عن سر وفاة والده بأحد أكبر المستشفيات بالاسكندرية، يقدم لنا بانوراما فاضحة تحتشد فيها الأوراق والملفات الملقاة داخل بوفيه المستشفى، والتي تكشف عن «ذاكرة وطن وتاريخ شعب وهمومه». ص١١١ وتتراوح هذه التقارير بين ماهو مفجع، يرقى الى مستوى الجريمة الجنائية والأخلاقية، وبين ماهو طريف في حد ذاته. تقارير تكشف إلى أي حد أضحت حياة الناس بلاقيمة. من سرقت كليتاه وبيعتا إلى أحد الأثرياء حين جاء هو وإبنه ليزرع كل منهما كلية. المريض المصاب بفقد المناعة المكتسبة «الايدز» والمؤرخ تقريره بعام ١٩٨٤ (هل يعلم عنه أحد شيئا) ص ١١٥ المواطن الذي قفز من أعلى سور المشفى عاريا، فقد جرده أحد ضباط الشرطة من ملابسه تماما، وأوقع به عن طريق مساعديه فعلا فاضحا، واستعراضه عاريا في الحي الذي يسكن فيه لمدة ساعة كاملة، وكان المواطن قد تهرب من حكم قضائي، يقضي بحبسه شهرا إثر مشادة عادية ص ١١٦ والتقرير مؤرخ في مايو ١٩٥٩ وفي عام ١٩٩٢ يسجل تقرير عنوانه «الموت نفخا» ص١١٧ اغتصاب عامل وسائق لطفل في الثامنة من عمره، ثم نفخهما له عن طريق إدخال خرطوم الكمبروسر في إسته حتى تضيع معالم الجريمة وفي عام ١٩٩٤ نفاجأ بتقرير عجيب عن جثة قطعت إلى أكثر من أربعين قطعة بحيث استحال على أطباء المستشفى إعادة ترتيبها، وهي لرجل اعترض على التصرف المشين الذي قام به أحدهم – لعله

من أصحاب النفوذ والثروة الجدد - إلا تعرض لزوجته في الطريق العام فاجتمع واخوته وانهالوا على الرجل بالسنج والسيوف والسكاكين، وغاصوا بأيديهم في دمائه، ووضعوا علامات حماسية بأيديهم على أبواب منزله ومنازل الجيران، وانطلقوا غير آبهين ص١١٨ فضلاً عن العديد من الجرائم الخاصة بالبحث العلمي وجرائم النسيان، وجرائم خطف المرضى والعثور على جثثهم نتيجة هوس الكلاب بافتراسهم أحياء في القمامة. وجرائم هتك العرض «الثلاجة المملوءة بالأعضاء التناسلية والآدمية، نسائية ورجالية، وللأطفال أيضا من الجنسين، والمكتوب على أحد جدرانها بخط رديء «قطع غيار آدمية» ص١٢١.

وإمعانا في سوداوية المشهد واستكمالا لتعتيمه بل وإظلامه، يقدم لنا الراوي في الرواية وصفا مغرقا في الواقعية التسجيلية لمنطقة البؤس الشامل في منطقة الكرنتينا بالاسكندرية. وهي المنطقة المكونة من مجموعة بلوكات محاطة بأكوام من عشش الصفيح يقطنها المهمشون الذين يحيون على هامش المجتمع.. بل وعلى هامش الحياة الإنسانية ذاتها. حيث لم تكن هناك علاقة لقاطنيها بالحياة الانسانية فدورات المياه المشتركة مدمّرة تماما، أصبحت شبكة الصرف الصحي خرابا، انتشرت الأمراض والحشرات والذباب، امتلأت المنطقة تلقائيا بالمجرمين وتجار المخدرات، وعصابات السرقة بالإكراه. المباول منتشرة في الزوايا والأركان وعلى قارعة الطريق، اختلطت الروائح النتنه بروائح طهي أجنحة وأرجل الدجاج وأمعائها. الأطفال يبحثون ويتقيون في أكوام النفايات عما يسدون به رمق عائلاتهم. المستنقعات المليئة بالماء الأخضر الآسن. الحشرات المختلفة، ذباب وناموس وهاموش، الصراصير المتنوعة، تحبو وتطير وتعلو.

عالم لايخضع لقانون أو دولة. حملات الشرطة التي تنشط مع مقدم كل وزير جديد قد هدأت من هجومها، وقلت الدوريات الراكبة، وانعدمت الدارجة.

وطبيعي أن يمارس السكان في تجمع مثل هذا كل أنواع الجريمة، قتل، سرقة، نشل، إدمان، شذوذ، اغتصاب، هتك عرض (الصفحات من ٨٤ - ٩٦).

ومن وسط هذا المستنقع الآسن، بكل مايعج به من دمامل وبثور، وكل مايكتظ به من جريمة... ومايحفل به من دمامة وتشوهات، ينقلنا الراوي إلى عالم أكثر رحابة، حيث النور والضياء، وحيث الغناء الخفي يتردد في أذنيه.. صوت الترانيم العذبة التي طالما حن إليها، هوم في أجوائها، سبح في فضائها، بعد عنها فشد إليها. وحيث الوجوه النورانية، والابتسامات الودودة، والهواء المنعش العذب الذي يخترق المسام، الارتواء والانتعاش، اليقظة التي تدب في الجسد المنتهك. إنه الدير. ذلك الذي قادته إليه معشوقته التي رافقته طوال تجواله في الاسكندرية، والتي اختصها الراوي بصفات الكمال لتصبح رمزا أكثر من كونها واقعا محسوسا. ويحظى الدير من الراوي بصفات تجعله أقرب إلى المدينة الفاضلة فكل مافيه عظيم وجليل ومقدس، تيارات هوائه باردة ومنعشة.. مياهه لذيذة ومبهجة، نخيله

محمل بأنواع البلح الأصفر والأحمر الشهي، وقد تساقطت رطبا جنيا بجوار جذوعها (ص١٦٣). تسطع الشمس على أشجاره فتحيل أوراقها الخضر إلى قرمزية لامعة، تتغير الألوان حسب اتجاه الريح تلك التي تحملها تلمع بألوان ذهبية زاهية كبقع كبيرة مضيئة، تعطيها منظرا طبيعيا خلابا، يضفي فرحا روحيا هادئا لذكرى صلب المسيح (ص١٩٧) مزرعة الدير مقسمة الى مساحات متساوية، تتفرد كل مساحة بنوع خاص من الفاكهة، شوارعها مسفلتة ونظيفة، تيارات هوائية رطبة تمر من خلال شواشي عيدان الذرة، برك مائية وسط الصحراء فيها كل أنواع الطيور من بط وأوز، عنابر الدجاج للتسمين والبيض، وأراضي جديدة يعدونها للرومي والنعام (ص١٩٨) ويفيض الراوي في وصف العناصر المعمارية للدير وصفا يكشف عن خبرة راقية بفن المعمار اكتسبها من ثقافة المؤلف نفسه الذي عمل مهندسا معماريا حرا لسنوات عديدة.

ويفاجئنا الراوي عند وصفه للعناصر المعمارية المكونة للحصن من أن هناك بابا متصلا بأحدى الكباري الخشبية يستخدمه القس والرهبان كمخرج هروب عندما تفاجئهم غارات البدو البربر! (ص١٩٤) ويرصد الراوي تجمعات شبابية تتدرب على استخدام السلاح وفنون القتال، وأنواع الرياضات الخاصة بالدفاع عن النفس والهجوم، وقد أذهله تمكن اللاعبين من السيطرة والتحكم والانقضاض، (ص١٩٩) وينتهي الأمر بالراوي بعد محاولات عدة للتخلص روحه مما يعتريها من شكوك.. وفي محاولة للوصول به إلى النقاء الكامل. وبعد مروره بعديد من المحكات والاختبارات تمهيداً لتعميده.

لكنه خلال مراسم التعميد يحس بفرح خفي يتملكه يبدد النجاة، ونداء سحري يدفعه الرجوع.. ووجوه تتراءى له يتعرف على وجه أبيه وامه وعائلته فيها.. يعدو العدة لاستقباله بعد أن انتشر الخبر في ربوع بلدته، وأينع العشب، وتدفق الحليب خيرا من الضروع وأصبح الحب هو القانون. الطبول تدق، يرتب كتبه العلمية، ومعمله الخاص الذي مضى على اهماله له زمن طويل، يحس بصفاء سريرة يغمره، وفرحة داخلية، وبهجة وضوء وألق ص٢٢٦.

بنية القص:

تبدو خصائص السرد في هذه الرواية غير خاضعة لمنطق التسلسل الزمني أنت لاتستطيع أن تضع يدك على محور محدد لها تقول من خلاله هذا هو المرتكز الرئيسي في الرواية وبنيتها الأساسية.. إنها تسبح في فضاء ممتد من الحكايا التي تستعصي على التوحد، والتي لايربطها منطق محدد، أو تداعيات تتفرع من المنبع الرئيسي لتصب في مصب واحد. هي تبعد بلاشك عن المفهوم التقليدي للرواية الذي يستلزم بناء فيه تمهيد للحدوث وتقديم له، ثم تتشابك وعقدة تنتهي في آخر المطاف بحلول جاهزة. هذا مفهوم تجاوزته الرواية ولم يعد مقبولاً أن يقدم إلى قارئ تحتدم من حوله الصراعات وتختلط القيم، ويعيش في زخم المعلومات التي تشق طريقها إليه وتقتحم مخدعه. لكن يظل الخيط الأساسي الذي ينتظم اللآلئ مطويا من

الكاتب حتى لاتختلط عليه الرؤية ويهيم فى ضبابية تفقده – وتفقد القارئ معه – الهدف. ذلك أن أيّ عمل روائى مهما ادعى من حداثة يرتكز على معنى يسعى لتأكيده.. وإلا لماذا نكتب إذن ؟! والمسألة بالتأكيد ليست مجرد حوادث تقص، أو انفعالات تروى. لكنها محاولاتنا لاختيار مانراه ونتمثله من قيم ودلالات من هذه الحوادث، ومانسيطر عليه ونضبطه ونتحكم فيه من هذه الانفعالات. فى «النخيل الملكى» مناطق نحلق معها إلى ذرى رائعة من الإحساس الراقى والانفعال الجميل، مناطق تثرى الفكر والوجدان، وتضيف إلى وعينا وإدراكنا الكثير.. كاميرا الأديب الحساسة التى ترصد مظاهر الفقر والتخلف فى منطقة العشش بحى الكارنتينا. كاميرا تتسلل الى المداخل والمخارج والشقوق.. ترصد حركة الإنسان والطير والحشرات.. تبرز الضوء.. نسمع خلالها صرير الأبواب وأزيز الحشرات الطائرة، وألفاظ السب المقذعة. نرى أطفالاً ينقبون فى أكوام النفايات.. أو يتكومون فى حجور أمهاتهم ينتظرون العشاء. وفتيات صغيرات يتخذن من جوانب الشوارع المتربة مأوى لهن.. ومن بعيد تتراقص الظلال.. وتنتشر فى الخلفية أعمدة الدخان، بينما تختلط المياه النازفة من صنبور عام تالف بمياه المجارى الراكدة مكونة بركة تتقافز حولها الكلاب.

وفى «النخيل الملكى» مناطق تكسوها الرتابة، وتفتقد فيها حرارة الإحساس ووهج الاكتشاف وبريق النشوة. وخطورة مثل هذه المناطق أنها تمثل حملا زائدا على جسد القص فتصيبه بالترهل.. فلاهى جميلة فى ذاتها، ولاهى تمثل إضافة ذات مغزى للعمل ككل.. ولعل الغرض الوحيد منها هو أن تخلق للبطل تاريخا وامتدادا حتى لايبدو فردا متوحدا يسبح فى فضاء لاجذور له. لكنها تقدم بشكل تقريرى خال من مغزى الربط بين الخاص والعام.. بين المحدود واللامتناهى. ولانحس بها وقد أثْرتْ فى الشخصية شيئا.. ولا أضافت لرؤيتها جديدا. ومانشير إليه هنا بالتحديد هو الفصل السابع من الرواية الذى يمتد من صفحة ١٢٥ إلى صفحة ١٤٧ والذى يدور حول عائلة الراوى والخلاف بين خاليه فاضل وقادر وحرص والد الراوى على جمع شملهما والحفاظ على روابط الأسرة المقدسة.. مما ضاعف من آلامه وأدى إلى احتباس بوله.. حتى تفجرت المثانة، وسببت له الآلام الرهيبة التى عجلت بوفاته هذه المعلومات الصافية والشبيهة بها معلوماته عن أسرته كانت تستوجب من الكاتب نوعا من التدقيق فى الاختيار.. فما كل مايمر فى حياتنا من أحداث يصلح لأن يحكى عنه أو يقص. أو يصبح مادة روائية.. إلا إذا ارتفع بفضل رؤية الكاتب وموهبته، من منطقة العادى والمألوف إلى ذرا الشمول والعموم والكلى.. بحيث يصبح الحدث البسيط – والذى قد يبدو متواضعا – فى دلالاته، تعبيرا عن مشاعر جمعية وإنسانية، وبذا يخرج من إسار محدوديته إلى آفاق أكثر رحابة بفضل ثرائه وغناه بالمدلولات المتعددة.

وفى الرواية نلمح زخما من المعلومات التى قد تكون مفيدة فى حد ذاتها لكنها لاتخدم الهيكل الدرامى للحدث. هناك معلومات صافية عن

قنديل البحر ص (١٥١ - ١٥٤) عن إرهاصات البدايات الأولى لبناء السد العالى (ص١١٣) عن جزيرة قبرص (ص٢١٠)، وعن تاريخ الذهب، اكتشافاته، واستخداماته ص(٢٠٨ - ٢٠٩). لكنها جميعا روافد ضلت طريقها إلى المجرى الأساسى، فتبعثرت، وانداح ماؤها فى القفار والوديان، مما أخل ببنية الخطاب الروائى، وأوقع الرواية فى تشظي الرؤية، وجعلها تتحرك فى نسق يعتمد على الخواطر والأفكار والاستطرادات دون حدث أساسي ينتظمها. ولعلنا لانكون مبالغين إذا ادعينا بأن الأحداث الحقيقية للرواية تبدأ من فصلها الخامس. وأن ماسبقه كان فى مجمله لوحات وصفية تقترب من تخوم الشعر.. وإن كنا نعترف بعجزنا عن فهم السر الكامن وراء اختفاء الابن الصغير، والبحث عنه، حتى العثور عليه والذى استغرق الحديث عنه ست عشرة صفحة (الصفحات من ٦٧ إلى ٨٢).

منظور الرؤية وبناء الشخصية:

الشخصية الرئيسية فى هذه الرواية، هى شخصية البطل. هى المحور والمرتكز. هى المهيمنة بكل شئ. من خلالها تتحدد الأشياء، وتتضح المواقف، وتصنع البطولات وتقوى الإرادات أو تنكسر. هى الوحيدة صاحبة الرؤية النافذة، المدركة لواقع الأحداث، مايحركها ومايُنميها، ومايصل بها إلى ماتريده هى، وتأمله، وتحققه. هى الذكية، القادرة، الفاضلة، هى القلب الصافى والعقل النقى الخلاق ص(١٢٦). تصرفاتها وأخلاقها كبيرة بالنسبة لأشخاص الواقع الوضيع، محاربة هى دائما، لاتعرف لماذا؟ يقلق الجميع تفوق الراوى وتقدم أبحاثه وانتشارها فيقرروا قطع خط الرجعة عليه وعزله والراوى هنا يسم كل شئ فى واقعه بالفساد لاينجو أحد من نظرته. ومنظاره الأسود.. أينما اتجه بصره وجد نعما خربة، ورجالا باعوا مقدرات وطنهم، وآخرون انبطحوا بعد انحناء. والجمال المطلق الذى ينشده، يتلاشى ويحل محله فقر مدقع، ودمامة، وبرك آسنة، وأكواخ ودعارة، وعاهات، فكيف يمكنه أن يتعامل مع هذا الواقع، كيف يحس معه ببصيص نور أو ضياء. كيف يستطيع أن يتخلى عن تصوره الفكرى المجرد المسبق عن الواقع، ويتنازل قليلا عن رؤيته للعالم وكأنه ساحة من الفوضى والتضارب والدمامة والعبث. هذه النظرة فى جوهرها تمثل هروبا من رؤية العالم وليس رؤية له، وتؤدي إلى حضور الذات المستمر وفرضها لمشاعرها بشتى الصور، وتشويه الواقع أو العبث به كما يحلولها[٦]. وخطورة هذه الرؤية أنها تجمد الأحداث وتنزع عنها قدرتها على النمو، وتجعلها غير منطقية، وغير مبررة، وغير معقوله، وبالتالى غير خاضعة لأى تفسير أو تعليل. وتبدو الشخصيات فيها غير متنامية، مسطحة بشكل غريب، لانحس ضعفا أو قهرا، عوالمها الداخلية مصمتة لاتتأثر بزمان أو مكان، الزوجة والأم والأبناء والأب شخصيات هامشية لاترقى إلى مستوى التأثير فى الأحداث.. بل أن الأحداث لاتنعكس على أى منهم إلا فى النزر اليسير.. أما شخصية الراوى فهى الطاغية المستبدة المتحكمة فى كل شئ لأن كل شئ ينبع منها ويرد إليها. ولأن التفاعل بين الشخصيات وبين الأحداث منعدم أساسا.. فإن الكاتب يلجأ هنا إلى السرد وينفر من «الحوار الذى يمثل أداة

أكثر ملاءمة للكشف عن الفروق الدقيقة بين الشخصيات»[٧].

ورؤية العمرى ليست فقط رؤيا مسبقة ترى العالم من خلال منظور مثقف انشغل عن العالم ببناء مستقبله، قاطع الجميع وانزوى واعتكف، أجرى أبحاثه واحتمالاته العالمية والأكاديمية، لكنه لم يدرك أن العلم والأبحاث شئ، والتعامل مع الواقع شئ آخر» ص١٢٦ . لكنها أيضا رؤية شديدة الخصوصية ترى أن الخلاص لايتحقق إلا من خلال التسامي الروحي، والبعد عن الماديات، والتمسك بالقيم والفضائل الخالصة، والتخلص من أسر الضرورة، وأن طريق النجاة هو طريق المجاهدة والسير في دروب قد تدمينا أشواكها، وقد تقربنا من مبتغانا.. وقد تصل بنا إلى خلاصنا المنشود، أو يعجزنا عدم اكتمال نقائنا عن الوصول، فيكون لنا فضل شرف المحاولة. من هنا جاءت هجائية العمرى لواقعه، فهو ينشد مثالا فاضلا يعجز الواقع عن تقديمه، فالجميع أعداء.. سلاحهم الخسة والدناءة، عداوتهم مجانية، وهم في مجموعهم «جماعة من العجزة والكسالى واللصوص، السمة الأساسية لهم هى الجهل وعدم الوعى» ص١٦٦ وهم «أوباش، أولاد كلب، أولاد زنا» ص١٦٦، «يمارسون كل أنواع الجرائم، قتل سرقة، نشل، إدمان، شذوذ، قوادة، اغتصاب، هتك عرض» ص٩٠ . والعمرى لايرى في الاسكندرية حيث تقع أحداث روايته إلا كل ماهو قبيح ودميم، وترصد عينه اللاقطة وثقافته المعمارية الكثير من مظاهر هذا القبح، متغافلا عن أى مظهر جمالى للمدينة، وعاجزا في الوقت نفسه عن تقديم نموذج إنساني واحد يجعلنا نحس بأن الحياة جديرة حقا بأن تعاش. وإزاء هذا الفساد الذى يصل إلى حد النخاع، يصبح خلاص البطل الفرد الأوحد، الراوى أو الكاتب نفسه، من منطلق أن الكاتب يحقق وجهة نظره ليس فقط داخل السارد وداخل خطابه ولغته، وإنما داخل موضوع الحكى، ومن وجهة نظر تختلف عن وجهة نظر السارد»[٨]. أن ينسحب الراوى.. أن ينأى بنفسه عن هذا المستنقع الآسن.. وأن يتخذ طريقا روحيا، لاتلوثه هذه المظاهر الأرضية فيلجأ إلى الدير!! حيث الصفاء والنقاء والتسامح، وحيث كل شئ جميل ونظيف ولامع وبراق.. وحيث المحبة والأخوة الصادقة.. ولكنه في لحظة التعميد الأخيرة يرى واقعه وقد تغير إلى الأفضل الأكمل، ويرى وجوه الأهل والأحباب تناشده العودة، فيحس بالصفاء يغمره، ويشعر بفرحة داخلية وبهجة وضوء وألق.

هكذا تنتهى الرواية بهذه النهاية التى تفجؤنا والتى يبدو التعسف واضحاً فيها، وكأنّ محمد عبد السلام العمرى قد عقد اتفاقا بينه وبين واقعه، أن يتغير الواقع إلا الأفضل حتى تستريح الأرواح الهائمة من تحليقها.. وأن تكف الضمائر المتعبة من وخزها المؤلم والدامى.. وأن يسود السلام الجميع، طبقات وأفرادا. وهو حلم طالما أشقى الفلاسفة والمفكرين والأدباء.. ومن المؤكد أنه سيظل يشقيهم إلى آجال غير معلومة. ■

إضاءات حول البنيوية في الدرس النقدي المعاصر

حسن رشيد (*)

اذا كانت البنيه التي استخدمها علماء حلقة براغ تعني لغة البناء أو الطريقة التى يبنى بها مبنى، سواء فى اللغات الأوروبية أو فى اللغة العربية، فإنها قد اكتسبت معاني جديدة بإطلاقها على ذلك المنهج النقدي فى تقويم الأدب، والنظر اليه بمعايير جديده حيث وصل فى تطوره كمصطلح إلى أن يكون التحليل الداخلى لوحدة كليه ما، والعناصر والعلاقات التى يقوم عليها هذا الكل، والنظام الذى يتخذه، اى هى كل يتكون من ظواهر متماسكة، يتوقف كل منها على ماعداه، ولايمكن أن يكتسب ماهيته إلابفضل علاقاته بماعداه.

هذا المفهوم للبنيه الذى نما فى أحضان علم اللغة الحداثى، يجعل لمصطلح البنيه خصائص معينه محدده، رغم تعدد استخدامها وشيوعه واطلاقه بشكل عشوائي على كثير من التظاهرات الانسانية والأدبية، مماقد يفقدها في نهاية الأمر ذلك التخصيص الدقيق الذى نحاول ان نعثر عليه(١).

هذه الخصائص هي:

أ) تعدّد المعنى. فكل مؤلف لديه تعريف لمعنى الاصطلاح يختلف على الآخر بشكل أو بآخر، فهي عند ليفي شتراوس مثلا الذي يعتبر احد مؤسسي البنيوية ذو الأهميه، تتصف بمبادئ ثلاثة. أولها: بأن اللغه نفسها يجب ان تدرس قبل دراسة علاقاتها بالنظم الأخرى، أي أن البنيه الداخليه لها الاولويه على الوظائف الخارجية. ثانيها: ان الكلام يجب أن يحلل الى عناصر بسيطه كالفونيمات على المستوى الفونولوجي، وثالثها: أن العلاقات المتبادله هي التى تحدد عناصر اللغه، وهذه العلاقات نوعان - علاقات جدولية بين عناصر يمكن إحلال بعضها محل بعضها الآخر، وعلاقات تركيبه بين عناصر يمكن أن ترتبط معا.

وهي عند الفيلسوف فوكو تنحى منحى فلسفيا، بينما عند الناقد الأدبى رينيه بارت تتخذ مسارا أدبيا وهكذا. كما سبق ان أوردنا فان شيوع المعنى لهذا المصطلح قد أدى فى نهاية الأمر الى غموضه.

ب- توقف مفهوم البنيه على السياق، والسياق يتعدد، ولهذا فان الفكر البنائى يعد من هذه الوجهه فكرا لامركزيا، فلاتحديد مسبق لمحور العلاقات العامه. فهذا المحور يختلف موقفه باستمرار داخل أى نظام يضمه مع غيره من العناصر، وقد تميز فى هذا المجال نوعان من السياق مايستخدم فيه المصطلح عن عمد. ولهذا

(*) كاتب قطري.

فهو يقوم بدور حيوي في وظيفته. وسياق آخر يستخدم فيه بطريقة عملية فحسب.

ج- الخاصية الثالثة التي تميز مصطلح البنيه هي المرونه، والمرونه هنا تأتي من تعدد السياقات. ولأن لكل سياق معايير تختلف لذلك فان المصطلح تناوبت عليه عملية توصيفيه متعددة علمية بحتة أو فلسفية أو جمالية. لذلك ولمرونه واتساع مجال المصطلح. فان كثيرا من الباحثين لايعدها مدرسة، ولامذهبا أدبيا، وانما يعدها منهجا إنسانيا. يتعدى مجرد التحليل الذهني، الى إيجاد طريقة لتصور الاشياء، تختلف باختلاف النشاط الانساني نفسه، ولذلك فهي تعد منهجا. ولأن البنيه لاتستطيع ان توجد مستقله عن سياقها المباشر الذي تتحد في اطاره فان تعريفها تعريفا دقيقا، من الأمور الصعبه على الباحثين. ويبقى أن نعرفها، اما من خلال تصور وظيفي، بمعنى انها تعتمد على القيم الخلافية. بحيث يتحدد كل عنصر من عناصر البنيه بتقابله واختلافه مع الأخرى. لذلك تقوم البنيه فيه بوظيفتها كعنصر جزئي مندمج في كل اشمل. هذا التصور الوظيفي يركز بطبيعة الحال على السياق الذي ترد فيه البنيه. واما وهذا هو التصور الثاني. فاننا نعرفها من خلال تصور منطقي استنباطي، يقوم على فرضيات اشبه بالفرضيات الرياضيه. حيث أن البنيه ترتبط بهيكل منطقي، ويتقدم بعد نتيجة لتطبيق نوع من الفروض التي تتفرع عن نظرية ما.

من خلال تلك المحاوله المبتسره التي اقدمنا عليها لنقدم تعريفا لمصطلح البنيه. نستطيع ان نصل الى تحديد بعض خصائص هذا المنهج البنائي.

خصائص المنهج البنائي:

١- الشمولية والعلاقة المتبادلة: اذا كانت البنائيه تعتمد على البحث عن العلاقات التي تعطي للعناصر المكونه للسياق والمتحدة فيه قيمه لوضعها داخل هذا المجموع المنتظم. فاننا نستطيع أن ندرك هذا التجمع العناصري في أوضاعه الدالة، وهذه العناصر لن تأخذ صفه الكلية ذات صفة كلية. مالم تنتظم في تشكيل يكشف عن حدودها ووضعها الداخلي، دون ان تكون مجرد تراصي عفوي خارجي. هذا النهج في صميمه يعتبر تحليليا شموليا. في نفس الوقت، فهو يتضمن فكرتي الشمول (كل) والتحليل (العلاقات المتبادله) ولهذا فانه لايمكن فهم اى عنصر من عناصر البنيه. خارج الوضع الذي يشغله في الشكل العام(١).

٢- الاعتماد على القيم الخلافية: لاعتماد المنهج البنيوي في تطوره على الدراسات اللغويه فقد اقترب منه في اعترافه بضرورة مقابلة مجموعة مختلفة من الظواهر، وتنظيمها لا بالرغم من اختلافها، ولكن بفضل هذا الاختلاف نفسه.

٣- تقتصر التحليل فيه على التحليل المتسق المتصل بالتحليل الداخلي للدراسات البنائيه، ونضرب مثلا بذلك - المسرح - حيث يوسع الباحث أن يدرس كيفيه إنتاج العمل المسرحي والقواعد التي يجب ان تراعي، وردود الفعل النفسية لجمهور المتفرجين، ودرجة ترسيخ التقاليد المسرحيه في التجمعات البشرية المختلفة، وكيفية قيام كل عنصر من عناصر العمل المسرحي بأداء عملهم، أما التحليل الداخلي (المتسق) فإنه لن يعني شيئا مما ذكرناه آنفا،

وانما سيهتم بعناصر التكوين، ودلالات الحركة المسرحية وتسارق الكلمة مع الصوره على خشبة المسرح. وقوانين الإيقاع وغير ذلك من القوانين التى تدخل فى صميم تكوين العمل المسرحي.

٤- يتخذ قاعدة المناسبة اى وجهة النظر الى ان يدرس من خلالها الموضوع. حيث ان لكل باحث وجهة نظر خاصة، ينظر من خلالها الى موضوعه، ومن خلال وجهة نظره هذه يطرح مالايعنيه، ويهتم فقط بما يعنيه. والمناسبة فى التحليل البنائي تستطيع ملاحظتها في اختيار قيم معيّنه خلافية. تتمثل في تشكيل النسق المراد تحليله، وتسمح بتبديلاته السياقيه.

٥- الاهتمام بالعمق لا بالامتداد السطحي: لان دراسة حالات كثيرة بشكل سطحي لاتؤدى الى نتائج ذات قيمه. وعلى العكس من ذلك، فان دراسة حالات قليله بتحليل عميق يفضي في نهاية الأمر الى الكشف عن ميكانيزم الواقع، وصياغة نماذجه، ومعنى هذا بشكل آخر أنّ المنهج البنائي يتكئ على الاستنتاج والاستنباط أكثر من اعتماده على الاستقراء السطحي.

٦- عدم الفصل الجزافي بين الشكل والمضمون، كما فعل الشكليون الروس. فالبنيويه ترفض مقابلة المحدد الواقعي بالمجرد النظرى، وتنكر أهمية المجرد النظرى وترفض فكرة مقابلة فكرة ان الشكل هو القابل للفهم. اما المضمون فهو بقايا خاليه من القيم الداله فاعتقاد البنويه ان ليس هناك جانب تجريدى وآخر محدد واقعي، وانما الشكل والمضمون لهما نفس الطبيعه، ويستحقان نفس العنايه في التحليل، حيث يكتسب المضمون واقعه من البنيه، ومايسمي بالشكل. ليس سوى تشكيل هذه البنيه من أبنية موضعيه أخرى تشمل فكرة المضمون نفسها، والصب ذلك ايضا في مجال اللغه.

هذا النشاط البنائي الذى يستقي من تلك الخصائص التى اوردناها، تجعلنا تحدد هدفا جوهريا، يأتي من وراء النشاط البنيوى كمنهج، الاوهو محاولة اعادة تكوين الشئ بطريقة تبرز قوانينه، أى هو صوريّة الشئ التى تسمح بفهمه وادراك تكوينه، وطريقة تشغيله. فالبنائيون (البنيويّون) يتناولون الواقع ويحلونه ويحللونه، ثم يقدمونه بتركيبة أخرى مرة أخرى، وذلك فى حقيقته أمر له أهميته، حيث ينتج لنا شيئا جديدا وهو قابليه الشيء للفهم. هذه الوظيفة الجديدة التي يقوم فيها التصور باعادة تشييد العالم، لاتعيده كما كان وانما تفصح عن مرتبة جديده له. ليست كما يقول د. صلاح فضل «هى المرتبه الواقعية ولا العقليه. وانما هى المرتبه الوظيفيه التى تربطه بالمجموعة العلمية المتصلة ببحوث علم الاجتماع»[٦].

البنيوية والبنيويون:

ممالاشك فيه أنّ المناخ الثقافي الذى تتيحه فرنسا كأرض للثقافات الأدبيه الحديثة بكل آفاقها الفلسفية، كعلم التأويل والماركسية، الوجودية، والعقلانية وغيرها. كان العامل الجوهرى في ان تنشأ في هذا البلد المتحضر أكثر التظاهرات البنيوية تنوعا. وان يظهر من علمائها ومثقفيها ونقادها أكثر وأبرز ممثلى البنيويه فى الانثروبولوجيا، والماركسية والتحليل النفسي، والأدب والتاريخ. أمثال ليفى شتراوس وميشيل فوكو، رولان بارت. الذين سعوا بدأب وراء

الجذور المشتركه، والمعنى الذى يمكن ان يوحد بين البشر جميعاً، ان جهد هؤلاء قد مهد الطريق لتقبل البنيويه عالمياً. بوصفها محاولة ممنهجه للكشف عن الابنية العقلية الكلية العميقه.

على ان أكثر هؤلاء أثراً. كان ليفي شتراوس الذى كان كتابه عن الانتروبولوجيا البنيويه، الذى حاول فيه ان يطبق بعد تكاليفها نظريات دى سوسير اللغويه فى العلوم الاجتماعيه، هو الخطوه الجوهريه الهامه. والأساس المكين الذى نشأت بسببه بعض الاشكال المتنوعه من البنيويه. وتخطّى هذا التنوع تعديل النظريه الى تعدد المناهج.

فبعض هذه الأشكال أبقى على جوانب من منهج شتراوس، وبعضها تجاوزه. كل فى مجاله المعرفى الخاص به. وينتمي للعلم الذى يجسده – ولأن الحال هكذا. فاننا سنورد فيمايلي تلخيصاً لبعض افكاره تلك. مكتفين بعرض نظرياته، والاسس التى بنى عليها هذه النظريات.

اننا عندما نقوم بدراسة نظرياته تلك. لابد ان نضع فى تقديرنا مجموعة من الاعتبارات:

أولها: ان محاولة ليفي شتراوس فى الكشف عن انساق الاساطير. أى لما تحكيه الاساطير بكل رواياتها وعلاقاتها، بثقافاتها. هى محاوله مستمره. وعملية لاتكتمل الاكتمال النهائيّ قط. لأن الاساس المنهجى الذى تنطلق منه هذه العمليه، هي انه لايتعامل فقط مع الماده الملموسه. وانما يهتم كذلك بالأبنية اللاواعية للعقل.

ثاني هذه الاعتبارات، أنّ الاستخدام الفرنسي لمصطلح علمي لايقابل بالضرورة ولايرتبط بالدليل التجريبي.

ثالث هذه الاعتبارات، ان تقاليد الكتاب الفرنسيين فى ادخال تجاربهم الشخصية فى تفسير التاريخ قد انطبقت على شتراوس، مبدأ عمله مرتبطاً ارتباطاً جذرياً بتلك القاعده. هذه الاعتبارات الثلاث تسمح لنا وللآخرين من اللاحقين بالعديد من التأويلات لنظرياته، لما انتجته نظريته من شكل خطابى، يزخر بالاشاره والتضمينات. فليفى شتراوس كثيراً مايحول الأفكار المتأمله الى الحقائق، ويحول التأملات الى فرضيات، وهكذا وهو يبرر مزجه هذا بين التجربة الشخصية والتفسير الفكرى، بتقديره العميق لكل من الجيولوجيا والتحليل النفسى والماركسية.

وعندما تعرف ليفى شتراوس على نهج اللغة البنيوى، الذى نهجه جاكوبسون، أخذ يراجع دراسة دى سوسير للغه، بوصفها نسقاً أو نطاقاً مستقلاً بذاته. نسقاً يقوم على التسليم، بتلك العلاقة الفاعلة المؤثرة، التى تصل بين مكونات العلاقات اللغوية، أى تصل بين نظام اللغه والكلام. وبين الصوره الصوتية (الدال) وبين المفهوم (المدلول) هذه الثنائية الاساسية دعت شتراوس الى الوصول بينها وبين نموذج التحليل الفونيمى عند جاكوبسون. لانه وجد فيما انتهى اليه جاكوبسون فى علم اللغة البنيوى نوعاً من الكشف الملهم، هذا الكشف يمكن ان يتخطى علم اللغة الى الانتروبولوجيا. بحيث يمكن ان يمتد الى كل العلوم الاجتماعية الأخرى. وقد لخص هذا الكشف بقوله:

أولاً: يتحول علم اللغة البنيوى عند دراسة ظواهر لغوية واعية، الى دراسة بنيتها التحتية الغير

واعية، ثانيا، لن يتعامل علم اللغة مع المسميات أو الكلمات بوصفها كيانات مستقلة. بل يتعامل معها على أساس العلاقات العامه التي تنتظمها. ثالثا. يطرح علم اللغة مفهوم النسق فلايرغم علم الفونيمات الحديث يزعم ان الفونيمات جانب من النسق فحسب. بل يظهر الانساق الصوتيه نفسها، على نحو ملموس واضح البنية. واخيرا يهدف علم اللغة البنيوي الى الكشف عن قوانين كليه، سواء كان ذلك بالاستنباط أو بالاستدلال. ممايعطى هذه القوانين صفه مطلقة[٤].

وعلى أثر ذلك، ادخل شتراوس تلك الدراسات الفونيمة في دراسة ابنية القرابة، ولان ليفى شتراوس كان شغوفا بالطريقة التي تنشأ بها لغات الثقافات المختلفة. كما تتشابه اساطيرها، وبالكيفيه التي تبنى عليها هذه اللغات والاساطير في طرز ونماذج متماثله، فقد حاول من خلال دراسته اظهار ذلك التماثل والنظام الواحد. وفي نفس الوقت، كان يأخذ بعين الاعتبار حقيقة ان الأحداث التي تنتمي الى الماضي البعيد تقص في الحاضر مرارا وتكرارا، فتبدو وكأنها تتحرك إلى الوراء، وإلى الأمام في الزمن. وقد ميّز أيضا بين كل من اللغه والكلام بواسطة البعد الزمني المغاير لكليهما، الآني والتعاقبي. ثم أضاف بعدا ثالثا إلى ذلك كله، وهو التبدل في الزمن، الذي استلزم بالضروره وحده أخرى في التحليل، الى أداة تحليليه جديده. اطلق عليها اسم الوحده التكوينيه الاولى، وهي تركيب جمله من كلمتين أو أكثر.

من تكون تلك النظرية، فانه بدأ في تطبيقها على الميدان الذي يثير شهيته البحثيه، الاسطوره.

وعندما بدأ في البحث في الاسطوره، كان عليه أولا ان يفكك كل اسطوره الى جمل قصيره ليصنفها بعد ذلك، بحيث يمكن لكل واحده من هذه الجمل القصيره (الوحدات التكوينيه) ان تنتج معنى وظيفيا عندما تتصل مع غيرها من الوحدات، في حزم من العلاقات، تفسر بدوره بعدى الاشاره للزمن المطرد، والزمن الزمن، وتؤسس العناصر الاولية لاغلب الاساطير.

كان ليفي شتراوس يعتقد انه، بعد ان يتحقق تسجيل كل الاساطير المعروفه من خلال تلك الطريقة. فان القانون البنيوى للاسطوره، سوف يظهر، وتنجلي معه الفوضى القائمه، على تحليل منتظم. وهو يؤكد على ان تحليل الاسطوره يتجاوز تحليل مسمياتها أو مضمونها، ليركز على الكشف عن العلاقات التي توحد بين كل الأساطير.

وقد كان لشتراوس ايضا، اتصال وثيق بالكتابات النفسية التي استفاد منها. ولكن بشكل فلسفي أكثر من أكلينيكي. فعقده او ديب مثلا – التي تحتل مكانا بارزا في نظريات فرويد، تظهر عنده، بوصفها واحده من الابنيه الكليه، وهو يلجأ اليها بالتحليل البنيوى، ليستمد منه مايدعم حجته في تبرير البنيويه نفسها، ولقد بقى افكار فرويد الاخرى مثل ميكانزم الدفاع، والكبت وتشكل رد الفعل، والاستبدال والاعاقة ليقوم بتفسير تحول الابنيه من المنطقي الى اللاعقلاني، ومن الفكر الواعي الى اللاوعي. واذا كان فرويد يستغل النظم الرمزيه للاحلام، ليعيد بناء التاريخ الفردي، فان شتراوس يهدف إلى كشف ستر النظم الرمزيّة للاسطوره، ليعيد من خلال ذلك بناء التاريخ الثقافي.

على أنّ شتراوس لم يكتف بفرويد، وانما استلهم كذلك افكار جاك لاكان المحلل النفسي البنيوي، الذى أقرّ بتأثره ايضا بشتراوس في اثراء تحليله. ولقد دفع الاهتمام المشترك لكليهما - بالابنيه اللاواعيه - لا كان في مجال الفكر الفردى وشتراوس في مجال الاسطوره. دفعهما معا الى التعاون المشترك علميا لفترة وجيزه، حاولوا فيها استخدام الكومبيوتر، لتأسيس الصله بين الوحدات التكوينيه للاسطوره، والوحدات التكوينيه لأحلام الفرد، الذى يتم تحليله نفسيا.

ولكن فشلت المحاوله لأن تفسيرات شتراوس للاسطوره، كشفت عن نزوع أدبي. أكثر من علمي.

وعلى الرغم من ان مزاعم شتراوس عن مدى علميّه نظريته التى لم تثبت قط(*) فان تلك النظرية عن الأبنية اللآواعية قد أدت الى خلق موضوعات جديدة متنوعة للبحث. مثل دراسة العلاقة القائمة بين أبنية كل العلامات في اللغة. ودراسة وظائفها داخل (الرسالة) أو صلتها بأنساق العلاقة المغايرة كالموسيقى والاشارة ولغة الجسد، التى أدت بدورها الى البحث في المسرح خصوصا عن اشكال تعتمد على لغة الجسد أكثر من اهتمامها باللغة الصوتية المنطوقة.

على أننا لايمكن أن نغفل أيضا عند الحديث عن النظرية البنيوية عند ليفي شتراوس العواقب السياسية التى نتجت عنها، وترتب على التعامل مع قوانينها، رغم انه لايتعامل مع السياسة بشكل مباشر، لانه يرى ان السلوك الانساني مُسّير بواسطة قوى لاوعية تتجاوز نطاق السيطرة الانسانية، فإن بنيويّته تظهر كأنها دعم للديمقراطية والمساواه، بطريقة أكثر فعاليه من الضمانات الدستورية.

فالبنيوية تلغي أيّ فارق بين المجتمعات الوحشية والمتحضره، ودول العالم الاول ودول العالم الثالث، وترفض النظريات العرقيه البغيضه.

اليس ذلك جديرا بأن يحسب لها سياسيا. حقيقة لم تطرح البنيوية لدى شتراوس وعدا سياسيا اجتماعيا واضحا. ولكن قدرتها على المزج بين الأفكار المتعارضة. وماسبق ان سقناه من الغائها فوارق شتى. قد حلت مشكلة المساواه الانسانية التى يسعى اليها الفكر السياسي.

لاشك ان شتراوس عندما صاغ نظريته البنائية لم يدرك، ان الاشكاليات التى طرحتها، كانت أكثر عملية من الاجابات التى قدمها. ومع ذلك فانه لايمكن انكار قوة الدفع، ولاتنوع الجوانب الفكرية لأعماله - كما اننا ونحن نعلم ان البنيوية قد فشلت باعتبارها نظرية عظمى، لايمكن ان ننتقص من مكان مؤسسها الرئيسي ليفي شتراوس.

جاك لاكان، والتحليل النفسي البنيوي:

نموذج آخر من نماذج البنيوين - جاك لاكان - الذى يمكن اطلاق البنيوية النفسية على نظريته تجاوزا. وسنكتفي بعرضها بشكل سريع.

لقد بدأ لاكان ايضا من دى سوسير مثل شتراوس وغيره. فهو يؤكد على ان استخدام المبادئ اللغوية التى طرحها سوسير، يضيف كثيرا الى فهم التحليل النفسي وخاصة الى تحليلات فرويد فيقول «اذا كان ما اكتشفه فرويد واعاد اكتشافه بإحساس متزايد دوما بالصدق، اذا كان لهذا من معنى، فليس هذا هو الذى يحدد الذوات في

افعالها، وفي قدرها وفي رفضها وفي غايتها ومصيرها،[٦] .

وبعبارة أخرى فإن لاكان يؤكد أهمية اللغة فى التحليل النفسى عن طريق الوسائط البنيوية وعلى أساس أن اللغة وحدها التى تساعد على إدراك كمقد العلاقات المتغيرة دوما . بل على إدراك المعنى من خلال المتعارضات الثنائية أو المقابلات المزدوجة خلفة اللاوعى عند لاكان هى بنية مستقلة وهى لغة الرغبة عند الهو . ولذلك فهى تتضمن كل العلاقات الثنائية لعلم اللغة . أو بمعنى آخر، فانه بمساعدة علم اللغة يمكن ان نصف اللاشعور بطريقة علمية، ونفهم قوانينه بالدقة اللازمة . وبناء على هذا المبدأ . يضع لاكان مجموعة من الاسس التى تعود بكاملها الى بنيه العمل الانسانى الاول وهو الكلام .

اولها: ان الكلام اللاوعى بنيه متماسكه تنظمه على أنه لغة . فاللاوعى هو كلام الآخر . والآخر يعنى عنده وجود الآخرين بعنى، بشكل فاعل، يعبر عن الثقافة الجمعية .

ثانيها: ان بنية الشخصية نفسها هى عبارة عن عدة مستويات لغوية، وبالتالى فليس الامر الحاسم فى التحليل النفسى هو الحلم، وانما المادة المحكية . وتلك المادة التى يعمل بها المحلل النفسى، هى مادة لغوية فى المقام الاول . ولهذا المبدأ نتائج منهجية هامه .

اولها: ان التحليل اللغوى فى حد ذاته، هو انسب المناهج للتحليل العلمى للاوعى .

ثانيها: ان علم اللغة هو العلم الوحيد الذى يقدم قاعدة صلبة للتقدم فى المجال النفسى .

ثالثها: وجوب مراجعة النظريات المتعلقة بالشخصية وتوضيحها على ضوء خصائص اللغة وأبنيتها . وسنعود لشرح موجز لهذه النقطة فى نظريات ما بعد البنيوية . وأخيرا فانه بالقدر الذى اجتذبت دعوة لاكان ونظريته البنيوية فى مجال التحليل النفسى العقول لكى تعود الى معنى فرويد، على نحو متزايد مما كان له ابلغ الاثر فى اثارة الضجة حوله .

فما من أحد تعرض للاكان – الا وخلع الحياد ازاءه وازاء افكاره التى اصبحت حركة تضم الى الصياغات النظرية قدرا من امكان المشاركة فى الفعل، «وأخيرا فاننا من خلال طرح افكار هؤلاء قد طرحنا أهم الأفكار البنيوية . وأعتقد أن الاكتفاء بهذا القدر عن البنيوية والبنيويون مطلب البحث .

نقد البنيوية:

لاشك ان البنيوية كمنهج قد تعرضت للكثير من النقد . وكذلك تعرض آراء مؤسسيها للهجوم والتجريح . وكان اعداؤها فى كثير من الاحيان، من كل الفلسفات التى انتشرت فى القرن العشرين . فقد تعرض لهجمات الوجوديين كما تعرض لهجمات بعض الماركسيين، رغم ان كثيرا من البنيويين يوصفون بالفكر الجدلي الماركسى، وحتى البنيوين الجدد، أو الذين بدؤوا بها، ثم ثاروا عليها . أو بمعنى أدق على بعض قوانينها وتوجهاتها النظرية والمنهجية . وقد ساعد على ذلك بطبيعة الحال، الغموض الذى احاط بكثير من تفسيراتها، وذلك الطابع العلمى الجاف الذى حاول به مريدوها طبع الاشياء به، الا ان اكثر النقاد هجوما على البنيويه هم فلاسفة

التاريخ، والتي جاءت البنيوية لتهدم في الاساس نظرياتهم حول العالم ورقيه.

فالبنائية من وجهه نظر هؤلاء، تستهدف بناء تصور تقني للعالم فهي تحدد مجالا تلعب فيه بالناس وباللغة وبالاشياء. وهي تريد تكوين عالم أو بالاحرى خلق تصور للعالم يشبه في رأيهم الاحياء الصناعية والمرصوصة اذا ما قورنت بالمدن التاريخية العريقة[٧]. وهي تدعو الى ميكنه الانسان ان جاز هذا التعبير وتكرس فيه النزعة الاليه من الداخل ومن الخارج، عن طريق أهم مايمتلكه وهو اللغة. فلايصبح الانسانا، في نهاية الامر انسانا هيكليا أو تصورا هيكليا للانسان، وهم يرون أن أهم نقد يواجه بعد ذلك إلى البنيويه يمكن حصره فيمايلي:

١ – يضيق العالم وينحصر في المجال البنائي الدلالي، حيث تمثيل الانسان في عقله التحليلي، وبذلك تقبض، وتبقى هناك بقايا لامعقوله، تخلق فجوات بين الاشكال والنظم والابنية. هذا الحصر من وجهه نظر فلاسفة التاريخ اشياء كثيره، مثل التشابك المحدد.

٢ – إنه اذا كان للعقل وظيفة جوهرية، هي التصنيف والتوليف، لانه يقسم المجموعات الى عناصرها، ثم يغير تركيبها، معتمدا على التنويعات، ليصل إلى مالا يتغير، فإن قدراته تلك على التأليف والتنظيم والتعديل تحدد العقل والمعقول معا.

٣ – اذا كانت البنيه هي مايقبل الفهم على أساس رياضي لاعضوي، فإنها ببساطه، تحاول تصفية التاريخ والقضاء عليه.

٤ – اذا كانت البنيوية هي النموذج المكون المستخرج من بعض عناصر الواقع المتشابك المعقد، الشئ الذى دعا الى قيام مناهج لامتزاج نماذج مختلفة عن الواقع. وعن النماذج الاخرى المعادله له. فهذا القصور مبهم، يمكن تقبله اذا كان مفهوم النموذج مرنا. اما اذا اتخذت البنية كجوهر يتوقف عنده، فلامفر اذا من رفضه.

٥– انه اذا كانت هناك بنيه جزئيه واخرى كليه. فان هذا القصور يسمح بوضع النظم التاريخية، كعملية دائمة من البناء والهدم، ولهذا فانها – أى البنيويه – تلتزم بالواقع وبالنشاط التاريخي.

وفي صراع البنيوية مع الوجودية نجد ان سارتر، يبدأ برفض تصور ليفي شتراوس عن الطبيعة البشرية الموحدة التي تستجيب لقوانين حتميه، ثم يثني بالهجوم على البنيوية، باعتبارها خط دفاع أخير للبرجوازية ضد الماركسية. لانها تؤدى الى فقدان الثقه بالتاريخ. وبالتالي يبدو التاريخ بسببها كانه ظاهره سلبية بحته. على ان القطعية كاملة بين كل من البنائيه والوجودية بدأت عندما ظهر التعارض الكبير بين كل من الناشطين المنهجيين في ادراك الظواهر الانسانية، حول نظرية المعرفة والمنظور التاريخي. فبينما يرى سارتر ان التاريخ هو الموضوع المحدد للوجود الانساني، يرى البنائيون أن التاريخ مجرد منهج للبحث، حقيقة لايمكن الاستغناء عنه ولكنه لايحدد موضوعه بنفسه ولايستبعد أهمية وسائل البحث الأخرى. وبينما يرى سارتر ان السلوك الفردى يسفر من خلال التجربة عن الفاعل الوحيد الممكن، الذى هو الفرد، فانه يناقض بذلك البنيوية التي تؤكد على وضع البنية فوق سلوك الافراد[٨].

الفن التشكيلي البحريني والتفوّق على خارطة الزمان والمكان

أسعد عرابي(*)

يحتل الفن البحريني المعاصر اليوم حضوره الكثيف والرهيف. خاصة ضمن محترفات عائلة مجلس التعاون، لدرجة تبدو فيه خارطة إمتداده وإزدهاته اكبر بكثير من خارطته الجغرافية، تلك الخارطة التي لانكاد نتبين أرخبيلها في المصورات.

يشكل الإزدهار التشكيلي أساساً في إباء وفخر البحرين الثقافي، تمتد تقاليده وتغور حتى أساطير أنكي وجلقاميش في أختام حضارة الدلمون، بل لعله البلد الوحيد الذي يفتتح معرضه السنوي كل عام رئيس مجلس الوزراء الشيخ خليفة بن سلمان آل خليفة. ويكرس وزير شئون مجلس الوزراء والإعلام ابراهيم المطوع الكثير من مشاغله ومشاريعه للفن التشكيلي[1]، وكذلك معاونه مدير المتحف ورئيس تحرير مجلة «البحرين الثقافية» الدكتور عبد الله يتيم حتى ليكاد يكون مع فريقه من المثقفين بمثابة المحرك الأساسي في هذه العصبية التشكيلية. بل وأكثر من ذلك فهو البلد الوحيد الذي يملك فيه فنان كبير مثل الشيخ راشد آل خليفه مسؤولية أساسية في وزارة الداخلية، ويرأس في نفس الوقت إحدى أكبر جمعيتين محليتين وهي «جمعية البحرين للفنون التشكيلية». يقابلها الجمعية الأسبق «جمعية الفن المعاصر».

قد يكون البلد الوحيد في العالم الذي تندمج فيه السلطة والمؤسسة الثقافية مع المحترفات التشكيلية الميدانية.

لاندري إذا كان ورثة حضارة دلمون قد تأثروا بجغرافية بلدهم، حيث تتداخل اليابسة وشظاياها في شدق البحر، لاشك أن لهذا الإيلاج البحري - الأرضي بعداً «ميتافيزيقيا» يهيئ للفنان الاحتكاك المباشر بقدرية عناصر الطبيعة سجلته أناشيد البحارة عبر آلاف السنين والمرويات الموروثة على لسان فراشة المصور عبد الله المحرقي.

ابتدأ الفن المعاصر في منتصف القرن. مبكراً بعض السنوات عن توائمه الخليجية، كان الرواد المؤســسون يجتمعون كل يوم جمعه في إحدى القرى المتاخمة للمنامة، ينهلون من ذخائر بيئتهم، من فراديس أنكي وعصف البحر ولهفة الوداع والدمعة التي تسكن إنتظار طال، لصياد ساقر في لؤلؤ البحر غطس ولم يصدق وعده بالعودة أبداً. كان جمع الرواد من السني إلى العريفي ومن العريفي إلى الناصر يبحثون عن حلمهم التشكيلي في مفاتن البيئة.

تعثر في المعرض السنوي الراهن على بعض من

(*) فنان تشكيلي متخصص في الفن العربي والإسلامي مقيم في باريس

هؤلاء الرواد: عبد الله المحرقي وناصر اليوسف وراشد العريفي وعبد الكريم البوسطة ثم عباس المحروس ومختار المختار، يعرضون إلى جانب نجوم الجيل التالي: الشيخ راشد خليفة وعبد الرحيم شريف وبلقيس فخرو وأحمد باقر وجبار الغضبان وسواهم يصعب اختزال تاريخ الفن المحلي إلى جيلين فقط في مصلحة التفاهم والتنافس بين الرواد والمحدثين، يشكلون معاً نقاط العلام الكافية لرسم خصائص الخارطة التشكيلية المحلية، لعل هذا مايفسر تقاسم أفراد الجيلين جوائز الموسم السنوي. كان آخرها منذ أيام تقليد الرائد الضرير ناصر اليوسف «جائزة الدانة الكبرى». ألاتمنح صغر خارطة الزمان والمكان خصائص مميزة للمحترف البحريني؟ ربما، للتصور غرابة أن تمنح اليوم جائزة لمؤسس عربي مثل جواد سليم أو فاتح المدرس أو صليبا الدويهي أو مختار ..... الخ.

تعطي هذه الميزة لجزيرة البحرين طمأنينة عائلية داخلية، ولكنها بعيدة عن الإنغلاق بسبب الطبيعة البحرية المفتوحة، نعثر على سماتها الأولى في الوحدة الجمالية: خاصة اللونية التي تجمع طقوس ومناخات اللوحات البحرينية عامة: سخاء اللون والحوار المشرقي بين درجات البارد والحار، ثم أفضلية المسطحات دون ظلال أو منظور أو أفق.

يبدو إنفتاح البحرين من خلال تعددية أماكن بعثات فنانيه يوسعد درس في بغداد، وغضبان في دمشق، والمحرقي في القاهرة، وبلقيس فخرو في الولايات المتحدة وأحمد باقرفي باريس و عبد الرحيم شريف في باريس ونيويورك وهكذا.

لوقمنا بسياحة مبتسرة بين زهور هذا الفردوس التشكيلي الذي يعبق بعطره المعرض السنوي الراهن، تملأنا رئتنا الإبداعية بكل مالذا وطاب من النكهات البصرية، بعضها يرفع الحاجز بين الموسيقى والتصوير، نعثر على نفس خصائص الموسيقى اللحنية والأهازيج الخالدة، كما هي لدى تجريدات الشيخ راشد آل خليفة ولدى سلالم بلقيس فخرو، كما نعثر على ذاكرة المكان ووقائعه الأسطورية كما هي مسجلة في بصيرة الضرير ناصر اليوسف، يمثل بعبقريته الاستثنائية تقدم فن الحفر وازدهاره في البحرين، خاصة بفضل جبار الغضبان، نعثر على طباعيين مجيدين على مثال عباس يوسف وجمال عبدا لرحيم وعلى المحميد ومبارك وآخرين.

أما صالات العرض الخاصة فتديرها سيدات ذوات خبره كبيره وعريقة، تهيئ فرص عرض كبيرة للفنان المحلي، والفنانين العرب، تمثل جزءاً من ازدهار البحرين التشكيلي.

ولكن ماذا بقي من سعي فرسان الفرشاة والإزميل والمنقاش؟ يدركون على تواضعهم الأصيل أن تجربتهم الشابة لم تبلغ نضجها الطموح بعد؟ ألاتوافقوني الرأي على أن إزدهار الفنون في التاريخ يعتمد على نفس الإحساس بالتقصير مما يدفع إلى الحركة والصيرورة دون الإعتماد على نجاحات التنميط والأسلبة؟

وعلى معرفتي عن قرب بهؤلاء الفرسان أدرك مدى قسوتهم مع نتائجهم ومحاسبتهم للوحتهم، والعلاقة تشير إلى المخاض المستديم إلى الأمام والخلف، أقول بقي من سعي هؤلاء البحث الدؤوب عن ذاكرة جزيرتهم الإبداعية حضارة

دلمون، يحتاجون إلى إعادة السفر في أقانيم هذا البرزخ السعيد الذي يقع بين الفيلكا والسند، بين عمان وأرض الجزيرة، تلك الحضارة التي تجاوزت فكي عيلام والرافدين نحن بانتظار هذا التناسخ الفني والتواصل الذي تزداد ظواهره وعلاماته كل يوم، على الفنان البحريني أن ينبش تحت قدميه وتحت تلال الموت، ليسترجع ذخائر ذاكرته الحقيقية، وبما يتجاوز التجارب الفخارية لإشارات العريفي وأختام بثينه فخرو وعوالم الزيارى.

وإذا كان تجوال الفن المعاصر البحريني قد عبر إلى شتى الآفاق التشكيلية العربية والغربية، فهو بحاجة إلى مرساة عودته، والأعلى فنون دلمون (القابعة في المتحف) متفوقة على الفن البحريني المعاصر. أليس جميلاً هذا التحدي والتنافس مع الذات الثقافية؟

لماذا لانقر ودون مواربة أن جزيرة البحرين بأرخبيلها المندمج في اليم تمثل المحترف الخليجي النموذج، ليس بحدود ماوصله فنانوه فقط، وإنما وهو الأهم أن هذا العطاء يتفوق على إمكانات ومساحة وتاريخ الفن المعاصر فيها، ولوقارنا نشاطه الثقافي المعجون بطموحات الفن التشكيلي مقارنة بمساحته لقارع روما، وباريس.